علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنـــو نموذجـــاً

د. رمضان بسطويسى محمد

القـاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت
أدورنو نموذجاً

د. رمضان بسطويسي محمد

القاهــــرة ١٩٩٣
مطبوعـــات نصــــوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د. رمضان بسطاويسي محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب الف نسخة

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهــــداء

إلى جــابر عصــفور

الذى علمنى معــنى المشروع العــلمى

مفتتح

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر . تخدمه وهى تقدم للقارئ نصوصاً جمالية من فن القصة تحاول أن تعايش خبرة الجمال ومثاله المراوغ ، وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدما المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص ، وها هى اليوم تقدم عملا مختلفاً شديد الاختلاف عما ألفت .

هى اليوم لا تقدم للقارئ نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شىء ، متميزة فى طابعها الأكاديمى الذى يتجاوز ما استهلكته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماماً عابراً فى غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى فى سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لكى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم مرامى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشا ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء أنها ذات غور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يرود منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمـال . وهـو بهـذا يؤكد ان التقـاء جماعة « نصوص ٩٠ » فى حلقـة واحـدة تضـم الادب والنقـد معـاً إنمـا يؤول الى صدورنا عن نبـع واحـد يفيض مـاؤه فى نهـر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخـر ، فى نهـر النقـد ، هـو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال فى اصـلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيمـا يبدع من الحيـاة .

ونحن ، إذ ننشـر للدكتور رمضـان بسطاويسى هـذه الدراسة التى تقتحـم استطيقا « ادورنـو » بعـد أن اقتحـم فى عمـل إسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحـم فى عمـل سابق استطيقا « هيجـل » إنمـا نريد أن نقتحـم الآخـر الغـربى ، وأن نجـرده تجـريداً من هـالات الأسطورة المصطنعة التى لا يطفئها القـدح العصبى ، ولا يثبتها المـدح المبهـور ، وإنمـا يمحوها محـواً الدرس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معـه الذات أنهـا قادرة على فهم الآخـر فهمـاً صحيحاً ، وتقف منـه موقفاً متوازناً سـوياً ، بغـير رفض مطلق ، أو قبـول مطلق .

وإنمـا نريـد قبـل ذلك وبعـده أن يكبـح العقل العـربى فوضاه ، وان يعيد تنظيـم رؤيته للعـالم ، وان يصـير لخطواته إيقـاع منضبط ، ونعـلم ان كـل بحـث جـاد هـو خطـوة على هـذه السبيل .

وليكن فى هـذا الكتاب دعـوة للعقـل العـربى لأن يقيـم تصوره للجمـال على اساس وثيـق من فهـم الجمال بوصفه تقطيراً مبدعاً نحانيـاً صافياً لخبـرة العقـل ، وخبـرة الروح ، وخبـرة الحيـاة .

نصـوص ٩٠

مقــــدمة

لماذا يتم تقـديم فلسفة تيودور أدورنـو باللغـة العربية الآن ؟ ، وهـل هى جـزء من تقـديم الفـكر الغـربى كمـا هـو ، دون دراسـة نقـدية لـه ، وماهى فلسفته الجمالية ورؤاه الاستطيقية التى تجعلنا نفـرد لـه كتـاباً ؟ ، وهـل تقديمـه وتحليـل فلسفته ، يعنى تبنى مقـولاته وفلسفته كمـا هى جـرياً وراء السـياق الثقـافى الغـربى الذى يجعـل من ذاتـه صـدى لهـذه الكتابات الغربية ، التى تنشـأ نتيجـة لطـرح أسئلة مغـايرة ، لتلك التى يطرحهـا الواقـع الثقـافى العـربى ؟ .

أسـئلة كثـيرة تطـرح نفسها عند تقـديم أول كتـاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصـر من مدرسـة فرانكفورت التى تميزت بنزعتها النقدية للمجتمـع ، وللأنظمة السياسية ، وللفـرد . فالنقـد ـ بمفهومه البنـاء ـ هـو أداتهـا لتجـاوز الحـالة الراهنة للانسان المعـاصر ، التى صنعها واقـع يعتمـد فى بنيتـه الأساسية على « التسلط » فى أشـكاله النفسية (سيطرة المـرء على ذاتـه) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة من مستوياتها الدنيـا الى مستوياتها العليـا ، ممثلة فى أنظمـة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشـكاله الاقتصادية (الممثلة فى سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عـابرة القارات لتصدير صـورة الحيـاة الى الأفـراد التى تعتمـد فى انتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لهـا توزيع انتاجها الإستهلاكى) هـذه الشركات التى تستخدم أدوات الاتصال ، والأقمـار الصناعية فى تقـديم معلومات عن الحيـاة ـ فى جوانبها المختلفة ـ التى تتفق مع مفهومها عن العـالم ، أعـادت صياغة القيـم لدى الفـرد من خـلال استخدامها للمعلومات والالحـاح على الفـرد من خـلال تكنولوجيا الاتصال . الأمـر الذى جعـل الإنسـان المعـاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذى يعيش فى المدنية المعـاصرة ، لأنـه كلما قـل الاتصال الإعلامى ، كان تأثـير هـذه الشركات أقـل فى تصدير مفهـوم للحـرية الإنسانية ، يتبنـاه المرء دون أن يدرى ، فـلا يفاضـل بين صـور الحيـاة المتـاحة التى تساعده فى انتـاج ذاتـه على نحـو خـلاق ، وإنمـا يختـار دون وعى الحياة التى تجعـل من غايتها الحصول على المنتجـات الاستهلاكية ، فيصبح الإنسان

ـ عن طواعية ـ عمره وجهده لمن يعطى اكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. واصبحت التعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالى تضاءلت اسئلة الوجود الملحة ، التى كانت مطروحة على العقل البشرى فى القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، واصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات باقل جهد ، وباقل وقت ، وتسابقت الشركات فى تطوير وتحديث منتجاتها من اجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه التسلطية ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقى ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى قارات بكاملها ، مما ادى الى تراجع الطابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الانفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وابحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصر الحاضر ، اصبحت هذه العلوم ادوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من اجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة او انظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والابعاد الروحية للانسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، او نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف او الباحث الخاصة ، فالمناخ العام للعصر يطبع كل شىء بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع ، وبالتالى فهو ـ اى الفن ـ الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلط ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بآلياتها ـ العنكبوتية ـ الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية ، التى لم يعد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام ادورنو بالفن ، كأمل اخير للخروج من ربقة هذا الاحكام الذى تمارسه اجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند ادورنو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى اضفاه الإنسان على الواقع ، فافقده

حريته ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته الضيقة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والأدوات ، والعقارات ، ولم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضوياً عبر جسده بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي ـ الذى استخدم على نحو مضلل ـ إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهيأ لتصنيف جديد للأمراض النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى لنفي وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في انتاج وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية للانسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ، واصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة المعاصرة ، وهدم أوثانها ، والسعي لاكتشاف المعنى المطمور وراء هذه القشرة الخارجية .

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في الغرب ، لانها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر عن نفسه في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر أجهزة الاتصال ، واصبح اللقاء الحي المباشر مفتقداً في زحمة الوقت ـ وهو يساوي العمر ـ المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم في الشرق والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه في الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشي ، وبالتالي فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام في الأساس بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ، مع ادراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال وانظمة التبادل السلعي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية الابداع لأشكال الحياة في العمارة ، وانتاج الأدوات مثلاً ، ونظام الحكم المرتبط بالوعي الثقافي والسياسي ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية فى الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالاغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور — لنا — أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى ترقد فى الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت فى لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى فى التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمحى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة فى خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الأنا » فى تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجها فى الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى المانيا ، وسبقتها محاولات جورج لوكاتش فى المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول الى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث فحسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلا من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقاً لحياة افضل ، أصبح العقل أداة فى يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال فى نزع الطابع التحررى للانسان ، ليدور فى دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمتها هذه الأجهزة .. وبالتالى فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للانسان وقيمه الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصلى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره فى الحياة الانسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول الى أسطورة باردة ، الكل يطيعها ، ومن يخرج عنها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وانما نبذ التخييل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوچيا فحسب ، التى تهتم فى ادراكها للأمور على الاعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهوماً مجردا ، أو تصورا واحداً ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوچيا - مصالح المنتجين والمستهلكين - قد تم صياغته فى صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً فحسب ، وإنما جغرافياً أيضاً ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه فى مؤسسات الإتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصوراً خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات فى الترتيب ، تميز كل أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأوليات العقل ، يجعل الخلاف ينشب بين الامم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها وإلا ستبدو لنا اللحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التى تختلف عنا ، وكنهها ضربا من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعها فى التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية وانطولوچية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل امة ما أولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتنشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، فى المناهج ، لأنها تجسد حركية العقل ، وصيرورته فى الوجود ، وحين يتبنى الباحث العربى منهجاً غربياً ، تنشأ الغربة بين المنهج والموضوع المدروس ، بالاضافة لأن المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوچية لطبقات اجتماعية حققت وضعا معيناً فى التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يتبنى - دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هنالك اهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى أمة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة فى الزمان ، المتصارعة فى المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التى يريد منا أن نتبناها ،

ويثبت الواقــع على ماهــو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظــرى الى التحليل التطبيقى ، سنجد ان اسرائيل تنتمى للغرب ، لأنهــا تدور فى اطــار عقــل واحد ، هــو العقــل الغــربى ومصالحه ، وبالتــالى فــإن آليــات التبادل والاحــالة متوافقة ، فى حين أن العقــل العــربى حين يغفــل هــذا الارتباط ، فــإنه يغفــل جانباً حيوياً من وقائع العقــل ، فمــا يبــدو منطقياً لهــم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربى ، لأن الطــابع المنطقى لديهــم يتحــدد فى توافق المصالح ، وليس فى توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيــم مــا ، والتعارض بين العقل الاسرائيلى والعقــل العــربى قــائم فى عــدم اعتراف العقــل الاسرائيلى الذى ينتمى للكل الأوروبى بالمصــالح العربية ، واولوياتها فى عقلنــا ، بــل ويصــدر لنــا ترتيبات واولويات أخــرى ، لا نلبث ان نتبناها .. ونتبنى مصالحهم ، وبالتــالى نجعــل من العقــل الاسرائيلى فى مرتبــة اسمى ، تسمح بفــرض آليــاته الحركية ، فنتحرك كما يريد هــو ، وليس وفقــاً لمــا نريد نحن ..

العقــل فى صيرورته الاجتماعية ، هــو وحــدة استراتيجية تتضمن التعــدد ، والعقــل العــربى لــم يتوصل على المستوى الاقليمى والقومى الى صيغة للتواصل الفعال الداخلى والخارجى ومن ثم نشأت الحيرة والتردد واصبح السلوك العــربى لا يمكن التنبــؤ بــه .. لأنــه لا تزال الهــوية موقعها متردد بين القمــة والقــاع ، بينمــا لا تغيب هــذه الهوية لــدى عقــل الآخــر ، الذى يجاهــر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقــل العــربى أن يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية اعقــد من معوقات الخــارج .

هــل يمكن القــول بأن العقــل الانسانى واحــد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعى والجغرافى ، بين الأغنياء والفقــراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كــان الحــوار بين الشمال والجنوب لــم يثمــر نتيجة لسيطرة مصالح الاغنياء ، فهــل يثمر الحــوار بين محتــل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتــاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقــد عقــله ومصالحه ، ومؤسساته التى تعبــر عنــه ، حتى يتسنى لنفســه ان يحرر عقــله من الوعى الشقى التعس ، ويعيــد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك ســيجبر المحتــل على تغيــير لغــة التفاوض ، لأن الهــوية والوجــود ستصبح موضوعاً للعقــل يفرض نفســه ، بدلا من الصــراع .

لقــد تحــول العقــل الغربى ، كمــا يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لــم يتــح للعقل الدينى ان يوجــد ، إلا بوصفه مسئولية فــردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القــانون باشكاله الوضعية ، وصــار الإنسان مسئولا عن نفســه ، ولتغرق السفينة ، حتى لــو كانت تحمل اطفــاله وذويــه ، فالعصــر قــد اقتلــع كــل شىء من الجــذور ، وصارت صورة العقــل الوحيــدة المتــاحة ، والممكن لهــا التواجــد فى الحيــاة السياسية هى عقــل الثــروة ، الذى صــار يملك السلطة ، لأنــه يمــلك أدوات الاتصال واشكالها .. وبالتــالى يملك التاثــير فى الجماهــير ، وتضاءلت كــل الجــوانب الاخــرى بجانب هــذا العقــل ، ومن اجــل هــذا يتــم تقــديم ادورنــو باللغــة العربية ، لانــه قــدم هــو وهوركهايمر نقــداً لعقــل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمــل عنــوان : جــدل التنــوير فى وقت ، تتــزايد فيــه الدعــوة لدينــا من اجــل التنوير ، وكــان الوعى العلمى بقضــايا الواقع هــو وعى مطــلق غــير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون ان نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجــه بــه التعصب والتخلف والدجماطيقية فى الفــكر والسلوك ، اليس هــذاً يتطلب فهــم معنى التنوير ورؤية شروط تحققــه ، ام هى عبــارات تطلق فى الهــواء ، وتتحــول لشعارات ، وبالتالى يغيب عنهــا المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كــل مرحلة ، وهــذا هــو الذى دعــا ادورنــو الى تقــديم نقــده لعقــل التنوير ، من اجــل نقــد العقــل الأوروبى نفســه .

وهــذا الأمــر نجــده ايضــا فى الدعــوة للحــداثة ، المنتشرة فى الفكر النقــدى العــربى والابداعى ، دون أن ندرك ان الحــداثة كمشروع ثقــافى مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحــرية الفــرد ، وحــق النقــد المكفول للجميــع ، وبالتــالى تصــبح الحــداثة فضاءاً جمالياً لــه جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العــربى للحــداثة مناقضاً لمفهوم الحــداثة ذاتــه ، ويتحــول الأمــر لشعار مــرة اخــرى . وأدورنو قــد اتخــذ موقفــاً مناهضا للفــن الذى يدعى الحــداثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طــرح الاشكالية على نحــو نقدى فى اطــار الثقافة الغربية ، ومن ثــم يمكن الاستفادة منــه فى سيــاق المناقشات الدائــرة فى الواقــع الثقــافى لدينــا عن الحــداثة وما بعــد الحــداثة .. فينبغى عــدم فصــل الحــداثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهــذا الموضوع لنــا حديث مستفيض فيــه فى كتابنــا القــادم عن هابرماس الذى اهتــم بالخطــاب الفلسفى للحــداثة .

ولهذا فإن تقديم جماليات أدورنو تكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعني قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر .. والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يبعد عن المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركاً في معالجة قضايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقاً وغرباً على نحو عدائي بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، صحيح ان الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة لأنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضاً من جانبه ، علينا لا نقع فيه أيضاً ، مادمنا نعيبه على الآخر ..

والتكريس لمفهوم الشرق والغرب يؤدي الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، وتعني تبني رؤية الآخر في فهمه للعالم ..

الفصـــل الأول

علــم الجمال لدى النظرية النقــدية

- المصــر الجمـــالى .
- المخيــلة واليوتوبيــا .
- مجــال الاستطيقا .

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالى الذى نشدته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح فى الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالى « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفى للحياة المعاصرة ، وبعداً من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالى يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التى يعيشها الانسان فى الحضارة المعاصرة ، التى تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة فى الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر مراراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ وماهى أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك احالة فى نهاية هذا الفصل للمصادر التى تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاى M, Jay ، وزيما P. V. Zima (١) بالاضافة الى الكتب العربية التى تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لى الاشارة اليها فى متن بحثى عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية(٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التى ساهمت فى تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكاره الجمالية هى امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين W, Benjamin ، وهربرت ماركيوز H, Marcuse وماكس هوركهايمر M, Hork Heimer وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تحاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح فى الساحة الثقافية . فلا يمكن انكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذى اتخذه لوكاتش من الحداثة(٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضا التى جعلته يتخذ موقفا برفض شكلا من أشكال الحداثة فى الفن .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتحليل للعصر الجمالى ، الذى نمت فيه أفكار أدورنو ، وتأثر بها وأثر فيها .. وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الايجاب .

ـ العصــر الجمــالى :

وأهــم ما يميز هــذا القــرن فى الفــكر الفلسفى اهتمامه بالبعــد الجمــالى فى التجــربة الانسانية المعــاصرة ، بوصــفه افقــاً جــديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحــو غــير مسبوق فى الفــكر الفلسفى ، فــلم يعــد البعــد الجمــالى أحــد ابعــاد التجربة الفلسفية للمفــكر ، وتاتى فى ذيــل اهتماماته كتطبيق لمنهجــه العــام فى مجــال الفــن والخبــرة الجمالية ، وانمــا نجــد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلهــا بصــبغة جمالية ، وظهــرت صــورة الفيلسوف المشــارك فى الحياة الثقافية لمجتمعــه ، ناقــداً أو محلــلا للأعمــال الفنيــة والأدبيــة ، ونجــد هــذا لــدى مارتــن هيدجــر ، وجــورج لوكاتش ، وكروتشه وديــوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختــلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمــام أدورنــو بالنظرية الجمالية هــو تعبيــر عن المنــاخ العــام ، وروح العصــر التى تــرى فى الفــن خلاصــاً من آســر النظــام الاجتماعى والسياسى الذى لــم يعــد محققــاً لآمــال الانسان فى حيــاة ســوية تلبى حاجــاته الروحية والعقليــة والوجدانية .. فــاذاً كانت الفتــرة من نهاية القــرن التاسع عشــر والربــع الأول من القــرن العشرين ، نطلق عليهــا عصــر الأيديولوچيا(٤) ، التى كــانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كــأداة للتحليــل والنقــد ، فــإن العصــر الجمــالى هــو الصــورة التى حــلت محــل الأيديولوچيا ، التى انتهى عصرهــا ، وصارت نوعــاً من التفــكير التبسيطى الذى يختــزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محــددة ، ويقــوم على افتراض مســبق . وهــذا ما حــاولت مدرســة فرانكفورت تجنبــه وتوجيــه النقــد إليــه(٥) .

ولابــد أن نشــير الى الاتجاهات الجمالية فى القــرن العشرين ، التى خلقت مناخــاً عــاماً يمكن أن نطــلق عليــه العصــر الجمــالى .

ولا يمكن اختصــار جماليات القــرن العشرين وتصنيفها فى عــدة اتجاهــات محــددة ، لأن تعــدد وجهــات النظــر وتعقدهــا يجعــل من الصعب أن نحــدد قائمــة واضحة بعــلم الجمــال فى القــرن العشرين ، وهــذا مرتبط بتحليــل الاتجاهات الفلسفية المعــاصرة التى تندرج تحتهــا هــذه الــرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحــدد اتجاهين رئيسيين فى عــلم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يميل نحو دراسة جماليات الشكل الفنى باعتباره العنصر الرئيسى فى العمل الفنى ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث فى تقنيات الشكل والتكنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة فى الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كتل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاهاً متميزا ، مثل « السيميوطيقا » التى تحلل الظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودى سوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تاكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشكل يتيح استحداث أدوات جديدة لمباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل الظاهرة الجمالية فى الأدب .

أما الاتجاه الثانى فنجده يتمثل فى الميل نحو الذاتية فى تفسير مشكلات العمل الفنى ، وهى التى تستلهم اعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور فى تفسير العمل الفنى .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرجع علم الجمال كعلم وضعى الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعا كاملا لأى منها ، ونلتقى فى هذا الاتجاه البنيوية التى تريد أن تكون نموذجاً محتملا للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتغالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذى تعتبر المبدع فى بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذى يستطيع ان يبدأ باثره الفنى ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلى . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التى تهتم بتجربة القارئ أو المتلقى ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها(٦) .

ومن الاتجاهات التى قدمت نقداً للفكر الجمالى السابق طوال العصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التى اتخذت من الماركسية اطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تاسيس نظرية جمالية فى الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدما سوى دراسات محدودة ، وكتابات

تليلة(٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هربرت ماركيوز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسوف نتناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى ..

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقحام المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الاجابة عن مكانة المجتمع من الفن ؛ وهل من الممكن رد الأعمال الفنية اليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف .. وماهى علاقة الفن بالايديولوجيا والجماعة البشرية واللغة ، والعلوم الانسانية واليوتوبيا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، واتضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندى تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقاتهم مع الطبيعة(٨) وهذا ما توسع فيه چورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، ورصد آليات البناء الروائى بوصفها تجسيداً لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه — بذلك — من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلهما للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدمان ، وولتر بنيامين وهربرت ماركيوز ادورنو ، بل إن انجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التى قدمها بليخانوف (١٨٥٦ ـ ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبى ساعدهم فى تقديم أسئلة ايجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة ، وآفاقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى فى الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتاج الفنى لديه ظواهر أو اعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفنى من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا فى كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية ، التى تخلط بين تفسيرها الأيديولوچى للعمل الفنى ، وبين علم الاجتماع الجمالى ، الذى يرى فى النص ـ طبقا لمدارسه المعاصرة ـ كونا مستقلا ، أو بنية متجاوزة للواقع .. ولا تحيل اليه ..

ولهذا قدم بليخانوف تمييزا بين الحكم الجمالى بشكل عام وهدف الفن النفعى للواقع ، وهو متابع لماركس فى هذا لتمييزه بين التقويم الجمالى وقصدية الفن ولكن تروتسكى قدم جبرية كلية للفنان ، ولم يربط الفن بالآنى واللحظى ، وانما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للانسان ، وبابداع الفن لصور مختلفة عن تلك التى يحياها المرء فى حياته اليومية ، والسبب الذى جعل تروتسكى يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو انه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة فى تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها الى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة فى الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكى الدفاع عن حرية الابداع ضد الاستبداد الفكرى الذى حول الماركسية الى عقيدة دوجماطيقية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسى ، وبين انه من الحماقة اعتبار الفن الجيد هو الذى يتخذ من العامل موضوعه الوحيد ، أو أن نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع(٩) .

وبين انه لا يجب الحكم على النتاج الفنى تبعا لمبادئ الماركسية ، وإنما نحكم على نتاج الابداع الفنى استنادا الى قوانينه الخاصة اى قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان فى الماركسية ، فنما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض فى التطبيق على مختلف حقول الفن الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسى صعوبة فى تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة فى فن الموسيقى ، الذى يجعله كانط فى أدنى مرتبة فى ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة فى تصنيفه للفنون ، ذلك لان طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تابى على كل تفسير سياسى(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها فى الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التى تتجاوز التعليم الأيديولوجى ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا اخرجت لنا سينما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الاخرى . وكذلك فن التصوير ، الذى لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذى نجده فى الآداب التى تعتمد على اللغة ، وهى الأداة الأعم ، والأكثر دقة فى التعبير الانسانى ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى فى الفنون — مثل الجص والرخام ، والمعدن ، واللون والموسيقى — أن تنافسها من هذه الناحية .. ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل فى الأشياء المستقلة عن العقل ..

ولهذا فإن العصر الجمالى فى النصف الثانى من القرن العشرين ارتبط بفنون بعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى ان يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المألوف أن يقدم المفكر فلسفة جمالية « لكل » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هو الذى جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورية ، ويهملوا السيمفونيات التى يرى أنها تفتح بابا للغموض ، وأن يبدعوا اوبرا ، واغنيات .

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالى بدأ يظهر علم الجمال الأدبى ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيقا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن فى عناصره الثلاث ، الفنان — العمل الفنى — المتلقى .

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية — النقدية فى رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يتمثل فى المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة فى اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم فى تمهيد المناخ لدراسات تتجاوز البعد الواحد فى ادراك الظاهرة الجمالية . فاذا كان المفكر الجمالى منذ كانط يقدم تحليلا فلسفياً لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضاً ، لكن الفرق الجوهرى بينهما ان كانط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى فى سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقاعه الداخلى ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة فى أن الفن ليس استعادة لما سبق أن شاهدناه أو تقليدا أعمى لما سبق أن وجد ، بل خطة رمزية تطل على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى أو الدلالة أو المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لأنه ينطوى على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى انه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل فى العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى اتاحتها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش ان يتجاوز هذه الاشكالية فى الجمالية الماركسية ، وذلك حين اعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها اهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى ان تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنم عن وعى زائف ، ينطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكاتش بين الانعكاس العلمي والانعكاس الفني ، فالأول يقدم صورة تصورية للواقع ، في حين يصور الأخير الواقع من خلال المخيلة ، وهذا يعني أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك حسي بل عن ادراك حسي وقد صورته المخيلة ، وبالتالي فهو صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائي وليس التصور(١٠) ، فكل تصوير جمالي للواقع هو ملىء بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا في التكوين الفني . وهذا ما استخدمه أدورنو أيضا في تحليلاته ، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسي الاجتماعي .

- المخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسة الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموقع ملكة المتخيلة من البناء الانساني الكلي وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان في مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير الى المتخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التي لاتزال حرة الى حد بعيد تجاه مبدأ الواقع(١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذي يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لنظام قيمي خاص ، ليس جديدا في علم النفس ، وفي الفكر الفلسفي ، فلقد سبق لكانط في نقده لملكة الحكم ، ان بين الاختلاف بين العقل النظري والعقل العملي من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن اسهام فرويد يتمثل في ابراز نشوء هذه الصيغة من صيغ الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها نسج التصورات الخيالية التي تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلغى اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولقد فرويد فقد التقط هذا البعد من فلسفة شيلر حول نظريته الجمالية التي ربطت بين اللعب كنشاط جمالي وبين الحرية(١٢) ، والمتخيلة هي اداة الانسان ضد القمع ، الذي يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذي يشتد حضوره في البناء المنطقي العقلي ، ولذلك فان العلاقات التي تقيمها المتخيلة مختلفة عن تلك التي يقيمها النشاط المنطقي ، والتي

يهمه المطابقة بينهما وبين الواقع ، بينما تسعى المتخيلة للتحرر من آسر العقل المنطقى الذى يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لانها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة(١٢) نشاط انسانى حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذى يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لانها مرتبطة بالمردود الذى يعود عليها ، وبالتالى فهى تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعى ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكى يتسنى له الحصول على المردود الذى يريده من افعاله ، حتى لو أدى هذا الى حذف ذاته كفردية متعينة ، لها ارتباط بالكل التى تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخييل ضد هذا السلوك السائد فى حياة الانسان ، لانه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهى تجاوز الواقع الانسانى المتناقض .. بل إن التخييل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبى ، الذى قد يستند الى الوهم ، ولكن حقائق التخييل لا تتجسد الا إذا تجسدت فى اشكال ، والخيال الذى لا يتحول الى شكل ، بحيث يمكن ادراكه وتفهمه فانه لا ينتقل الى مجال الفن لأن الشكل ينقله الى الموضوعية ، بل يبقى اسيرا للذاتية الضيقة التى لا يمكن فهمها او ادراكها ، وبالتالى لا يمكن تحقيقها فى الواقع ، أو نقلها للغير من خلال التجربة الجمالية للعمل الفنى .

فالخيال حين يقدم شكلا ، فإنه يقدم صورة من صور الوعى بالواقع التى تتجاوز المكبوت والممنوع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا الى الاستطيقا . فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحس والعقل المخيالى الذى كان قد كبت بواسطة منطق المردود ، الذى يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردى فحسب ، ولكن على المستوى التاريخى الجماعى أيضاً ، لأن التخييل الفنى يعطى للتذكر اللاشعورى صورة التحرر الذى قمعه قوانين الواقع التى تهتم بالمردود المادى المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا فى كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن ـ تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعى ـ يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن فى ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفياً للاحرية . فالعمل الفنى الحقيقى يسعى لنفى استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطيقى ، لأن قوانين هذا الشكل تنفى القوانين المضادة للحرية(١٤) .

وليست مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التى تقوم على مبدأ المردود ، لانه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل ـ فى ذاتها ـ فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكى يحقق الفن نفى الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغى أن يظهر اللاحرية فى الفن ، بوصفها الواقع الذى تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أى يخضعه لمعايير التخيل الانسانى ، وبالتالى يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه .. فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالى لا تخص الماضى وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضا ، لأن أشكال الحرية والسعادة التى يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخى ، فهو فى رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كأشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيوز آراء أدورنو هذه ، وذكرها فى كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمى(١٥) ، ويسعى الفن ـ عبر صوره وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الأعلى للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان فى حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التى يختفى فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالى ، إذا صح هذا التعبير ، هو عقل ينفى العقل الذى عبر عن نفسه فى عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التى يتعامل بهذا الواقع ، وقد انتقل

هـذا المبـدأ الى المؤسسات ، واستخدم العقـل كـأداة لتنفيذ برامـج هـذه المؤسسات طبقـاً لمبـدأ المـردود ، وتحـول العقـل بالتـالى الى أداة للقمـع وكبت الحـرية ، فالتقسيم الاجتماعى للعمـل يهتـم بمـدى ما يقـدمه هـذا التقسيم من نفـع للجهـاز الانتاجى القـائم ، أكثـر ممـا هـو لصالح الفـرد ، واصبحت الانتاجية ـ وهى غـاية مبـدأ المردود ـ غـاية فى ذاتهـا ، رغـم انهـا بدات كوسيلة لسـد حاجات الانسـان ، والتقليـل من العـوز .

وهـذا ليس مرتبطـاً بالنظـام الراسمالى فحسب ، وإنمـا نجـده ايضـاً فى النظـام الاشتراكى ايضـاً .. ولهـذا فـإن العقـل الجمـالى يسعى الى اكتشاف مبـدأ جـديد للحيـاة ، خـارج مبـدا المـردود ، الذى تحـول لبنيـة عقليـة للعصـر ، جعلت من هوركهايمر وادورنـو يوجهان نقدهمـا للعقـل المعـاصر(١٦) ، ويدعـوان الى نقـد العقـل لذاتـه ، ليعـاود دوره فى السيطرة على الطبيعـة والتحكم فى تحويلها الى محيـط طبيعى ملائـم لنمـو الانسان واطـلاق الطاقـات الكامنة فيـه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه فى عصرنا الراهن تحـول العقل الى اداة مضادة للحرية ، واصبح أداة فى يـد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنميـة الانتاج والاستهلاك ، تحت وهـم تطـوير الحضـارة الانسانية ، بينمـا الحضـارة الحقيقية ، ليسـت فى عـدد السيارات واجهـزة التليفزيون والطـائرات ، فهـذا تبـرير لتواتر القمـع واستمراره ، وهـو ما يقـوم على مبـدأ المـردود ، وإنمـا الحضـارة هى تحـرر الانسـان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشـياء غريزياً وعقليـاً ، بحيث يشـارك الانسـان فى تعـديل تقسيم العمـل ، وتعـديل صـورة الحيـاة اليومية التى يتبناها بحيث يمـكن أن يحـرر جـزءاً من وقت الانسـان وطاقته لكى تنطلق ملكاته فى ممارسـة حـرة خـارج مجـال العمـل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حيـاة الانسان المعـاصر ، تجعـله يدور فى دائـرة جهنميـة تمتص وقتـه ـ وهـو كـل وجـوده ، لأنـه يساوى عمـره ـ وطاقتـه فى مجـالات مضـادة لحريته على المستوى الوجـودى والطبيعى ، ودون أن تترك لـه مسـاحة لكى تعين حريته .. وبالتـالى فـلا يمكن تجـاوز مبـدأ المـردود ، عن طـريق التـأمل ، ومزيـد من وقت الفـراغ ، ولا عن طـريق الوعـظ ، والارتفاع بالوجـود الإنسانى والرفـع من مستوى معيشته ، فمثـل هـذه الأفكار تنتمى الى المجـال

الثقافى التابع لمبدأ المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق اعادة توجيه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلا حاسما لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ اخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهى اداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التى تخرج عن نطاق العقل القمعى النظرى والعملى .. وقد نجد هذا فى تاريخ الانسانية فى نقدها لكل مرحلة من خلال « ابطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التى حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا فى صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذى ينبغى أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التى ينبغى ان ينشدها الانسان فى عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسى لنقد المجتمع الراسمالى ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكى أيضاً . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعى الى افق اوسع ؛ وهو المجال الثقافى ، ابرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، واشكال السلطة فى المجتمع .

ــ مجال الاستطيقا :

(تاسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطيقا تفقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تاثير فى حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطيقا تحاول عن طريق الاشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالماً حراً . وبالتالى فإن مجال الاستطيقا ليس معيارا لصحة اى مبدا فى واقع ما ، وهى كالتخيل ــ لا واقعى ــ فى ماهيته ، ولكن يسارع البعض الى القول بأن الاستطيقا يمكن أن تلعب دوراً فى الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافى ، أو باعتبارها اهواء شخصية ، فالوجود الجمالى بهذا المعنى اقل مرتبة امام محكمة العقل

النظرى والعملى ، ولكن هذا التصور تابع للقمع الثقافى ، الذى يزيد ان ينسوق كل شىء وفقاً لمبدأ المردود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا أن نحدد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا فى تريخ الفكر الفلسفى ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذى قامت به النظرية النقدية فى مجال الاستطيقا(١٧) .

وتستند النظرية النقدية فى تحليلاتها لمجال الميتافيزيقا الى فلسفة كانط الذى وجد فى الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظرى والعقل العملى ، بمعنى أنها تقدم حداً اوسط بين مجال الطبيعة ومجال الحرية رغم انه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمة الاستطيقا التى تنتمى الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذى ينتمى الى الجمال خاصة فى مجال الفن ، وفى كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً فى الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى فى الجمال رمزاً للأخلاقية(١٨) ، فالأخلاق لديه هى مجال الحرية التى تتجسد فى قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسى واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانط مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق . وقد أوضح كانط الشروط الواجب توافرها فى الاستطيقا الترانسندنتالية ، من خلال تحليله للحساسية ، والفهم ، وعلاقتهما بالتخيل والادراك فى كتابه « نقد العقل النظرى الخالص » ، كما اوضح الوظيفة الجمالية فى « نقد ملكة الحكم » . وقد ابرز هيدجر الدور المركزى للوظيفة الجمالية فى مجمل مذهب كانط الاستطيقى بين الحساسية والأخلاق(١٩) .

فالتجربة الأساسية فى مجال الاستطيقا هى التجربة الحسية ، ذلك لأن الإدراك الجمالى هو فى جوهره حدس ، وليس تصورا ، وتقوم طبيعة الحساسية على « بعد الاستقبال » ، بمعنى أن الادراك الجمالى يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فبين تصور موضوع ما فى شكله

الخـالص ، هـو امـر « جميـل » لأنـه من انتـاج التخيـل . وهـو تخيـل جمـاعى مبـدع ، ذلك انـه ينشىء الجمـال فى التركيب الحـر الذى يتميـز بـه . وخـلال التخيـل الجمالى تصـنع الحساسية المبادىء الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولتان الأساسيتان المحددتان لهـذا النظـام ، همـا « الجمـال غـاية فى ذاتـه » ، « والجمال يبـدع قانونه الخـاص » وهـاتان المقولتان تدلان على جوهـر نظـام لا قمعى وخاصيتهما المشتركة هى تحقيق المتعـة الجمالية عن طـريق اللعب الحـر الملكات المحـررة عند الانسـان ، وقـد أنتـزع شـيلار مـن المفهـوم الكانطى تصـور جـديد للحضـارة .

ففي استطيقا كـانط ، نجـد الشكل يحتـل موقـع الصدارة ، لأنـه ايـا كـان الموضوع الجمـالى « شـيئا أو حيـوانا أو انسـانا » فـإنه لا يتـم الحـكم عليـه — جماليـا — وفـق منفعته ، أو غايتـه ، وإنمـا يؤخـذ كفـاية فى ذاتـه ، وبالتـالى يهتـم المبـدع بابعـاده الداخلية ، ففى التخيـل الجمـالى ، يتـم تصـور « الموضوع الاستطيقى » بوصـفه موضوعا حـرا من جميـع العلاقات والخصائص التى تربطه بغـيره ، اى بوصـفه كائنـا هـو ذاتـه حـرية .

ولهـذا تختلف التجـربة الجمالية عن تجـربة الحيـاة اليومية كلية ، لأن التجـربة اليومية ، تهتـم بأى موضـوع من زاويـة منفعته ، وكوسيلة لقضـاء حاجـة مبـاشرة ، وكذلك تختلف التجـربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسـق مفاهيمى منسـق ، بينمـا التجـربة الجمالية تدع الموضوع يكشف عن وجودة الحـر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتغدو كـلا من الذات والموضوع احـرارا بمعنى جـديد ، ويترتب على هـذا التغـير الجذرى فى الموقف من الوجـود ، صـفة جـديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشـكل الذى يتكشف الموضوع من خـلاله الآن(٢٠) ، ذلك أن شـكل الموضوع الجمـالى الخالص ، يستدعي وحـدة فى الكثـرة ، وتوافقـا بين الحـركة والعـلاقات التى تعمـل حسـب قانونه الداخـلى الخـاص ، فتصبح تجليـا خالصـا ، ويتفق التحليـل مع الدلالات الادراكية الحسناسية « ادراك العـالم من خـلال الحـواس ، التى تعتمد فى بينتهـا على الزمـان والمـكان » ، وهـذا التوافق يقيـم انسجاما بين الملـكات العقلية ، وهـو نتيجـة للانسجام الحـر للموضوع الجمـالى .

والنظـام الجمـالى ، أو الانسجام « Harmony » يحـدث نتيجـة

للنظـام الذى يحـكم لعب التخيـل ، والقوانين التى ينتظـم من خلالها الموضـوع الجمـالى هى ذاتهـا حـرة ، لأنهـا ليسـت مفروضة من أعلى، وهى غـير مرغمـة على تحقيق أهـداف معينـة ، وهى بالتـالى الشكل الخـالص للوجـود ذاتـه ، ولهـذا فـإن التطـابق مع القـانون الجمالى نربط بين الطبيعـة والحـرية ، اللـذة والأخـلاق .

وهـكذا يتبين لنـا أن النظـرية النقـدية اسـتندت الى فلسـفة كـانط ، التى تقـوم فى بنيتهـا الجوهـرية على نقـد التفـكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهـذا (النقـد) هـو قاسم مشترك بينهمـا .. وقـد حاول فلاسفة مدرسـة فرانكفورت دفـع محـاولة كـانط الى اقصى مـدى ممكن فى نقـد المبـدأ الذى تقـوم عليـه الحضـارة المعـاصرة ، وهـو مبـدأ المـردود ، وقـد ربطـوا هـذا بالجمـالى ، حيـن تبنـوا مفهـوم كـانط عن مجـال الأستطيقا بوصفها الوسـط الذى تلتقى فيـه الحـواس بملكة الفهـم ، ويتحقق هـذا التوسط عن طـريق التخيـل ، وبذلك يظهـر السعى الفلسفى لايجـاد وسـيط فى المجـال الجمـالى بين الحساسية والعقـل ، بوصفه الطـريق نحـو اعـادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبـدأ الواقع القمـعى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعـزيز الحساسية الجمالية لأنهـا تعارض طغيـان العقـل .

وقـد حـاول فريدريك شـيللر فى كتـابه « رسائل حـول التربية الجمالية للانسـان » (١٧٩٥) ، الذى كتبـه تحت تأثير كتـاب « نقـد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبـدأ جـديد للحضارة ، يسـتند الى القـوة التحريرية للوظيفة الجمالية(٢١) .

وسـاهم شيللر فى تأكيد استقلال هـذا العـلم « الاستطيقا » الذى يصـور الموضوعات دون أن تكـون حاضرة ، وانمـا يتخيلها ، ولـم تكن هنـاك ثمـة استطيقا ينظـر اليهـا كعـلم يتعلق بالخبـرة الحسـية ، يقف نـداً للمنطـق بوصفه علمـاً للفهـم التصورى ، ولكن منـذ حوالى القـرن الثـامن عشـر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجـاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر بـاو مجارتن A, Baumagraten أول من عـرف اللفـظ فى استخدامه المعـاصر ، ولكنـه تغيرت دلالتـه من الاتصـال بالحـواس فحسب الى الاتصـال بالجمـال والفـن .

والتاريخ الفلسفي لكلمة الاستطيقا يبين ـ من منظور مدرسة فرانكفورت ـ المعالجة القمعية التي تلقاها التجربة الحسية، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية، ولهذا فإن تأسيس الاستطيقا ـ بهذا المعنى الجديد ـ كعلم مستقل ـ في هذا التاريخ، هو معارضة لسيادة العقل التصوري القمعي. وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التي تشغلها الوظيفة الجمالية، وجعلها مقولة وجودية، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسي، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه، نتيجة النظر إليها من خلال مبادىء الواقع.

ولهذا يقول هربرت ماركيوز:

« إن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل. وإنه في ادخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها »(٢٢).

فما تدركه الحساسية، أو ما يمكن لها أن تدركه، باعتباره حقيقياً، تدركه على هذا النحو، حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى هذا فإن مبادىء وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطيقا، وهدف الاستطيقا هو بلوغ كمال الادراك الحسي، وهذا الكمال هو الجمال، وهنا تكون الخطوة قد انجزت في تحويل الإستطيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن، ومن نظام للحساسية الى نظام للفن. وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن، لأنه يتطلع الى حساسية حرة من سيطرة العقل، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس باعادة توافقها مع العقل.. وهذا ما حاول هيجل معالجته في نظرية الفن لديه، ففي الفن، تمتلك المادة حريتها، وتلتقي بكل ماهو طبيعي وحسي بحيث يعبر عن كل حركات الروح.

وفي مجال الاستطيقا يتم الإعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً، عن الواقع الذي يخضع لمبدأ المردود، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية، لكن هذا الإعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحسى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالي الخالص ، وهذا التطابق بين الحواس والأشكال يتم من خلال التخيل ، الذى يتحول لواقعية وجودية ، بتحويل الانسان ونفى الواقع الذى يعيشه الانسان المعاصر ، المشدود الى دولاب العمل الرتيب ومهنته الجزئية ، التى تجعل منه ظلا باهتاً لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتمد على غريزة الشكل لديه فى انشاء الحضارة المعاصرة ، وهى غريزة حرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذى لا يبغى من ورائه منفعة مباشرة ، لأن قصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استفادت النظرية النقدية من تحليل شيللر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تعترض عصره ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهى ليست لعبنا بشىء من الأشياء بل تجاوز الحاجة والقهر الخارجى ، وتجريد الوجود من الخوف والقلق .. ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيللر ليس سوى حرية متعالية ، او حرية داخلية ، وقد اوضح شيللر هذا فى تفرقته بين الشاعر العاطفى والشاعر الساذج ولذلك فهو يلح على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى أن يكون الانسان حراً فى أن يلعب مع ملكاته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية ... التى تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فان عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التى تخضع لبنية المكان والزمان ، والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل ... (٢٣) ..

وإذا ما اصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فانها ستحول الواقع تماماً ، ولن يعيش الانسان فى الطبيعة بوصفه مسيطراً على الانسان — كما فى المجتمع البدائى — ولا بوصفه مسيطراً عليه من قبل الانسان كما فى حضارة اليوم ، ولكن ستغدو الطبيعة والعالم الموضوعى بوصفهما موضوعين للتأمل ، وتتحرر الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف له عن غنى صورها ، وبالتالى ستضع التجربة الجمالية حداً للانتاجية الاستغلالية التى تحول الانسان الى اداة للكد والتعب .

هوامش الفصل الأول :

1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination Ahistory of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973).

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية لكيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم أعلامها ، وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعنى اعتماده ما جاء فيه من الناحية التوثيقية ، لاسيما أن كثيرا من اعضاء المدرسة تثار حولهم علامات استفهام عديدة ، نتيجة لانحدارهم من أصل يهودي ، رغم تفكيرهم العلماني وانتمائهم لليبرالية الالمانية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عمق العداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم فى الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية فى جامعة فرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى فى بداية نشاط المعهد ، ثم قدم فى الفصل الثانى الأصول التكوينية للنظرية النقدية فى تاريخ الفكر الفلسفى ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد فى الفكر الفلسفى لاسيما لدى كانط ، ونيتشه . وفى الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسى فى بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفى الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة . وفى الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التى اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من المانيا ، وفى الفصل السادس يقدم المؤلف فصلا هاما عن النظرية الجمالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع Mass Culture ، وفى الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميدانى لاختبار تحليلاتهم النظرية — ابتداء من عام ١٩٤٤ ، وفى الفصل الثامن : نحو فلسفة للتاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

- فهو هام للغاية ، ولاسيما ان به ببليوجرافية وافية لأعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

ـ بيير زيما : النقد الاجتماعي لنحو علم اجتماع للنص الأدبي . ترجمة : عايدة لطفي . مراجعة : د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوي ، دار الفكر ، الطبعة الأولي ـ القاهرة ١٩٩١ .

٢ ـ رمضان بسطاويسي : الأسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية . مجلة الف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ ص ١١٠ ـ ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لأن هدفه كان التعريف وتقديم فكر ادورنو .

٣ ـ رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدي جورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣ وما بعدها .

٤ ـ انظر فى تفصيل ذلك الدراسة الهامة التى قدمها كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر ـ مطبعة الارشاد ـ جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الانماط فى التطور التاريخي ترجمة عبد الحميد صبره . دار الساقى بيروت ١٩٩٢

٥ ـ هربرت ماركيوز : البعد الجمالي نحو نقد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٨ .

٦ ـ راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ـ دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theaory of Art, Humanities Press, New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art, Trans by : T. M. Knox, Two Volumes Ox-ford University Press, 1975 P, 881 socand Vol,

٩ — هنرى ارفون : الجمالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت — باريس ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠ — فيصل دراج : دلالات العلاقة الروائية .
مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له ايضا : الانعكاس والانعكاس الادبى . مجلة الف ، العدد العاشر ١٩٩٠ — ص ٣٠ .

١١ — تلعب المتخيلة دوراً هاماً الى اقصى حد فى البنية العقلية ، فهى تربط اعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتاجات الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهى تحرس نماذج النوع ، والافكار الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الغرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين غرائز الأنا وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدى ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢ — يرى يونغ ان التخييل يتجسد بصورة لا تمايز فيها مع جميع الوظائف العقلية الاخرى ، وهو الفعالية المبدعة التى تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التى يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الامكانيات التى يؤلف فيها كلا من العالم الداخلى والعالم الخارجى وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الاخرى ولقد كان التخيل يقيم دائما جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجى والداخلى .

١٣ — اهتمت النظرية النقدية باستطيقا فرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطيقا التى تظهر بشكل واضح لدى سوزان لانجر فى كتابها Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٥٣) .

14 - Adorno : Aesthetic Theaory, P, 373.

١٥ — هربرت ماركيوز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkhimer : Dialectic of enlightenment, P, 40.

17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.

18 - Kant : Critique of Judgment, Trans - from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.

١٩ــ نوكس : النظريات الجمالية لدى كــانط ، وهيجــل وشـوبنهاور ، ترجمــة وتعليق وتقــديم د. محمد شفيق شــيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص٣٤ .

٢٠ــ د. امــيرة حلمى مطــر : مقدمة فى عــلم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيــع ١٩٧٦ ، القاهــرة ص ٧٦ ــ ٧٧ .

21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introductien by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.

٢٢ــ هــربرت ماركيــوز : الحــب والحضــارة ، ص ٢٢٥ .

23 - F, Schiller : on the Aesthetic educatien, P, 129.

الفصـــــل الثـــانى

فلسـفة أدورنـو النقـدية

- جـدل التنـوير .
- نقـد العقـل التماثلى : نقـد فلسفة الهـوية .
- نقـد الوضعية : نقـد العقـل الاداتى .
- جدليات السلب : العقـل والهيمنة .
- موقـع النظرية الجمالية من مشروع ادورنـو الفلسفى .

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنو(١) بالمشروع الجمالي ، بل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت لديه على مرحلتين ، المرحلة الأولى التي اشترك فيها مع هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي ، السابق عليهما والمعاصر لهما ، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه فلسفي معاصر ، فقدما نقداً للعقل التماثلي ، كما يتمثل في فلسفة الهوية عند هيجل ، والعقل الأداتي كما يتمثل في الفلسفة الوضعية ، ونقد أشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الأفراد والجماعات ، وتكشف عن مراكز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وهذه الممارسة النقدية هي التي ساهمت في إنجاز المرحلة الثانية من فلسفة أدورنو التي قدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت أيضاً في إنجاز المرحلة الثالثة التي قدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الإشارة إلى المفاهيم العامة التي تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عاد أدورنو إلى ألمانيا عام ١٩٥٠ ، تابع العمل العلمي للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية عن « هيجل » . وانضم في ذلك الوقت – يورجين هابرماس إلى مساعدي أدورنو ، بالإضافة إلى جان بياجيه – وكانت العقود الأولى من تاريخ مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ – ١٩٧٣) الذي أبرز الطابع الماركسي الفرويدي في أعمال المدرسة ، بالإضافة للتوجه النقدي الراديكالي ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الأعضاء ، في البحوث والدراسات ، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل المدرسة ، وهذا يرجع إلى تمايز هوركهايمر وأدورنو ، رغم اتفاقهما حول مبادىء النظرية النقدية وأهدافها ، فلقد تحول هوركهايمر من ممثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي إلى ناقد راديكالي للنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة المعاصرة إلى اخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية ، أما أدورنو ، فقد بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لفرض الاخفاق الحضاري الغربي ، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء للسامية(٢) ، وينتقد أدورنو هذا العداء ، لأنه يهودي أولاً ، ولأنه

ينتمى للنخبة اليسارية الألمانية ، التى كانت تلاقى الاضطهاد ثانيا ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودى حول فلسفة الهوية او العقل التماثلى ، واقترب بهذا الفكر من ارنست بلوخ(٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا الى نشر عدة دراسات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) . واهتم فى كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » فى ظل « موضوعية التعمية » او المغالطة ، التى تمارسها المناهج المعاصرة ، التى تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك فى مجال الأعمال الفنية ؟ وقد استفاد ادورنو من والتر بنيامين(٤) فى تطبيقاته العملية التى قدمها فى اعماله ، وتبنى كثير من افكاره بهذا الصدد .

وقد حاول ادورنو فى كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية(٥) ، فيهاجم ادورنو احد أشكال العقل المعاصر ، السائدة فى أوروبا ، ويبرز الصراع الداخلى بين الثقافات الأوروبية ، عن طريق مهاجمة التعارض بين الغرب المستنير والمانيا التى تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية الى الحكم ، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach الى تصوير التطور الثقافى الألمانى باعتباره تطوراً مستمرا نحو الأسوا ، لانه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، أثناء الحكم النازى ، مما ادى لذيوع هذا الرأى لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التى يتزعمها النازى)(٦) وهذا الكتاب – جدل التنوير – قد مكن أدورنو من ادراك جدليات التطور الثقافى الغربى ، على نحو أتاح له رؤية كانط وهيجل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافى ، على عكس ما كان سائداً فى تلك الفترة .

ولابد ان نشير الى أن كلمة الجدل Dialectic فى كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلى ، ولكن ادورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه الى الجوانب المتباينة للطابع العقلى والتنويرى والنقدى فى الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما ادى لاتخاذ العقل موجها له فى كل خطواته ، املا فى تحقيق التقدم فى العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فأصبح العقل اداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم(٧) .

وقد ربط أدورنو — بشكل تحليلى — بين مختلف اشكال التحكم والسيطرة في العصر الجديث ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم فى البشر (عن طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة — فى رأيه — بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية(٨) ومع ذلك يبقى — في النهاية — الدافع الأساسى الذى تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن — وهذه جدلية الحداثة — فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجى البحت ، ولا تفهم فى الاطار المتعدد الأبعاد للانسان .

— جدل التنوير :

وقد بحث ادورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية فى عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرر ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ — إن الأسطورة هى صورة من صور تعقيل الواقع ، فقد أوضحا أن الجماعات البشرية — فيما قبل التاريخ — حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الاحداث المهددة للجماعات البشرية فى تعبيرات ومصطلحات ، وقد أدى هذا الى ضياع أو افتقاد الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح او الكلمة المفردة المعبر عنها . وفى الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها اداة او وسيلة لأغراضه ، ولهذا يرى أدورنو فى الأسطورة اعادة تشكيل للطبيعة وفقاً لرؤية الانسان . فالأسطورة هى اضفاء الطابع العقلى على الطبيعة ، وتنطوى على التنوير لدى الانسان الأول

٢ - وقد استمر الانسان المعاصر على نفس منوال الانسان الأول ، فى اضفاء الطابع العقلى على كل الأشياء ، حتى أن التعقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويرى تعامل مع هذه الأسطورية (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذه أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . فبدلا من أن ينقد العقل ذاته ، يتحول لأسطورة ، ويمضى فى عملية عقلنة لكل المجالات الحياتية(٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الانسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداتى .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو أدى الأمر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح التعقل التنويرى أسطوريا .

وينبغى أن نؤكد هنا أن جدليات التعقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى أو الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، أو ازالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، أى فى أن يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هربرت ماركيوز وهوركهايمر مع أدورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه أدورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشروط المادية التى تنتج الواقع الانسانى ، فهو يعطى أولوية للحس على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا المنهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظرته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ لأدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية لا يمكن التخلى عنها أو نفيها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما أدى لفرض الوصاية من جديد على

الذات المستقلة . فالعصور الجديثة ادت الى سيادة العقل الأداتى ، بما يعنيه ذلك من انتاج جماعى ، واعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلا من ادورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلى عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع الشيوعى الذى افرز التجربة الستالينية ، والمجتمع الألمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى اعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبين الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر ادورنو عن هذا فى الدراسة التى اعدها عن التسلطية التى سادت العصر الجديد(١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت ان تستبدل الصراع الطبقى بالصراع العرقى ، الذى يتطلب ان يكون الانسان آلياً ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كل اشكال السيطرة ، التى اصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى ادورنو ان فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الانسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماماً ، إذ كرست العبودية القديمة للانسان الأول ، الذى كان تابعاً للطبيعة ، فأصبح اليوم تابعا للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى المبنية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا ان ادورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، ادت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولية التى يضفيها على الأشياء ، لأن فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت انها تسعى الى تحرير الانسان من عبودية الخوف والأساطير ، وادخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الراهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل اسطورة التكنولوجيا ، والسلطة ، والتسليح ، وانتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك اى مساحة للانسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد فى انتاج الشروط الاجتماعية التى تتيح للانسان النقد والسلب ، بل ابعدت جدليات السلب من داخل العقل واللغة ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية فى صياغة القضايا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئى فى تعامله مع الاشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون ان تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد ساهم هذا فى تحويل اللغة الى مجرد اداة فى يد قوى السلطة ونتيجة لهذا فلابد من تاريخ نقدى لمعقل عصر التنوير (لابد ان نشير هنا الى ان مفهوم التنوير لدى ادورنو لا يقتصر على فلاسفة القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسعى لتحرير الافراد والمؤسسات القائمة فى المجتمع) وكل نتاجات العقل لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن تقديم تاريخا نقديا لمسار العقل فى العلوم الطبيعية ، او العلوم الانسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه ادورنو هو تاريخ جدليات الانعكاس الذاتى للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم ويزدوج على ذاته ، فنجد العقل الموضوعى الذى يعمل على رصد نظام العالم داخل نسق له غائية محددة ، وينطوى بالتالى على بعد معرفى وانطولوجى ورؤية للعالم والناس والعلاقات ، ونجد أيضا العقل الذاتى ، الذى يخدم تطلعات الانسانية فى ادراكها لغاياتها واهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم الذوبان فى البعد الجزئى الذى يطبع كل شىء بسماته فى المجتمع المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ، التى يكتفى المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ، ويتجاهل عن عمد الأبعاد الداخلية للانسان ، لانه يريد نفيها .. ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعى ، الذى يهدف الى المنفعة ، ويضع منطقا لها وبين العقل الذاتى ، الذى يكشف عن السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير .. ولكن الغلبة تحققت للعقل الموضوعى ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية للأفكار وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما ادى لانخراط العقل فى صيرورة الانتاج ، واصبح الفكر خاضعا لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، واصبحت الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ، لانها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها ادورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى تكريس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعي وسياسي يسيطر على الانسان ، ولهذا — في ظل هذا النظام الذى يبدو عقلانيا — تصبح المعرفة سلطة ، في يد مالكي وسائل السيطرة ، والمعرفة هنا ليست هي المعلومات فحسب ، وإنما هي التقنية والتكنولوچيا التي لا تسعى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد إستغلال عمل الآخرين .. وغرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة .

ويريد ادورنو لفكر التنوير ، ان يستعيد دوره في تحرير الانسان من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة الفعل الحر التي تساعده في خلق الشروط التي تنمي طاقاته بمختلف ابعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثلي « فلسفة الهوية » :

اهتم ادورنو بنقد العقل التماثلي ، او نظرية الهوية ، التي ترى ان هناك تماثلا بين الذات والموضوع او تطابق بينهما ، والتي اعطاها هيجل مشروعيتها الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر ان قدم نقداً لفلسفة هيجل ، فبين ان المثالية الالمانية ، من كانط الى هيجل ، حاولت تصوير « الحقيقة » على انها وحدة الذات والموضوع ، فالهوية — هي النظام الفلسفي الموحدة للعالم ، وهي البنية المنطقية للميتافيزيقا التي يقدمها هيجل حول هوية الواقعي مع العقلي — وهذا لكي تكتشف النظرية النقدية للاعقلاني في العالم ، وتدرك لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعني الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم ، بل هي تنقدها أيضا ، ولكنها تأسيس فلسفي لرفض الأيديولوچيا التي تفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع .

وقد حاول هربرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب او النفي ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقامة مفهوم

الحياة الانطولوجى كاساس أصيل لانطولوجيا هيجل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلى عند هيجل ، ولم ير فيه سمة جوهرية ، على النحو الذى تجسده فكرة النفى فى الجدل الهيجلى .

ولكن ادورنو فى كتابه « جدل السلب » يجعل من اهداف كتابه تقويض المماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى أن نظرية الهوية او التماثل لدى هيجل تفترض وجود ترابط منطقى بين الذات والموضوع، بينما هناك استقلال نسبى أو لا تماثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيها الخاص ، كذلك هنالك مناطق لا معقولة فى الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالى يقترح ادورنو منطقاً للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلى ، وذلك من خلال جدل السلب .

ورغم أن جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب ايضاً(١١) فالذات الانسانية ليست فى حالة تطابق مع الموضوع ، فهى تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعى ، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص ، فالوعى يمكن أن يتخذ من افكار الأنا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الوعى هى الواقع دائما ، وإنما هى لا تتماثل وقد استفاد ادورنو هنا من هيجل ، وهوسرل بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب أو النفى فى الجدل الهيجلى ، واستخدمه فى تقويض نظرية الهوية ، وهذا يعنى أن مبدأ « اللاتماثل » قد خرج من داخل الهوية(١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التى تجعل العلاقة تتحرك فى صيرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل فى اشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفى مستمرة لمفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن فاعلية الذات تتمثل فى نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد ادى هذا الى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كلياً ، لأن هذا يعنى تحويل الموضوع أو الواقعى الى كتلة كلية صماء ، لكى يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، اى الاحالة للذات ، لانه يتماثل معها ، وبالتالى اغفال الفروق النوعية واللاتماثل بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان ادورنو ، او النظرية النقدية أيضاً ، يرفض فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعي والعقلي ، فإن هذا لا يعني تبني موقف اللاعقلي ، كمضاد لعقلانية هيجل ، وإنما هو يرى رفض العقل ، يتأتى من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ، وقد بدأت هذه الفكرة – في تاريخ الفكر الفلسفي – لدى كيركجارد الذي أعد ادورنو أطروحته عنه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم الهوية ، والتطابق الذي أقامه هيجل بين الداخل والخارج والواقعي والعقلي ، وقد حاول ادورنو تطوير أفكار كيركجارد في هذا ، لكنه في نقده للعقل التماثلي عند هيجل لم يدفعه هذا إلى اتخاذ موقف لا عقلاني ، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية ، والكشف عن عقلانية مغايرة ، تدرك التفكك والاختلاف ، بدلا من رده الى التماثل (وهذا يستدعي الاشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص) [انظر الهامش رقم ١٣] ، وادراك أن العناصر غير المتماثلة في الواقع ، وغير المتطابقة مع الذات ، هي سلب لمفهومها الثابت عن الواقع ، ونفياً لواقع راهن متعين في ظروف محددة . فادورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ، وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتماثل ، وهي دائرة الجمالية ، التي لا تسعى الى تصوير ما ينبغي أن يكون ، فيقع في معيارية اخلاقية ، وإنما تقدم الخبرة الحسية بما هو موجود مباشرة ، بل قدم ادورنو نقدا للحل الذي يقترحه كيركجارد في نقده لنظرية الهوية عند هيجل ، فالبديل الكيركجاردي يقدم حلا ذاتياً ، وبالتالي يعاد انتاج المثالية الهيجلية في نوع من انطولوجيا الذات العينية ، وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ، وتتقلص النزعة التاريخية الى امكانية مجردة للوجود في الزمن . فادورنو لا يعود الى المفرد كرد فعل لرفضه لمبدأ الكلي ، كما فعل كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسط في المنطق الهيجلي ، التي تقوم بدور جوهري لسلب الفردي والكلي في تطابقهما المحض ، ذلك لأن الوقوف عند الفردي هو موقف لا عقلاني ، في مقابل الكلي العقلاني الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد ادورنو من هوسرل بشكل مباشر ، في حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقدنا لمفهوم العقل السائد الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولي للتماثل بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الحياة في نقد فلسفة

الهوية ايضاً ، فقد ساهمت فى ابراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت ان التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلا للحياة ، وبينت ان البنيات الموجودة فى الاشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التى تفكر وتراقب ، بل هى موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحى بالعقل الذى يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع فى المباشرة ، وهذا ما يرفضه ادورنو ايضاً(١٤) .

فادورنو ، وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وانما هما ضد عقلانية الهوية ، التى تفترض ثنائية ، مضمرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التى تتأسس على واحدية « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد احد اشكال العقل ، الذى بدأ بالظهور فى تاريخ الفكر الفلسفى على يد ديكارت ، وقسم العالم الى مجالين مستقلين ، هما الجوهر المفكر ، والجوهر الممتد ، وحاول الفكر الفلسفى بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعى والعقلانى ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذى يتأسس على الميتافيزيقا ، الذى عبر عن نفسه فى النزعة الوضعية والبرجماتية ، التى حصرت العقل فى نطاق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالى كان طبيعياً ان تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعى الذى حول العقل الى اداة لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان(١٥) .

ونقد العقل لا يعنى نقد المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التى تتحول لأيديولوجيا لمراكز الاستقطاب ، وانما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى فى نقد السلطة والعائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازى ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة فى الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التى تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفى ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

ـ نقد الوضعية :

يجىء نقد ادورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الابعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التى استفادت منها

العلوم الانسانية ، فلقد اختار ادورنو الوقوف مع فلسفة لمارتن هيدجر ضد الوضعية التي تنسف الانطولوجيا ، وذلك لانهما ينتميان فعلا الى نفس السياق التاريخي ، وهيدجر يزود العالم التاريخي باساس انطولوجي ، من خلال مفهومه عن القلق الانساني وفلسفة الفعل .

ويأتي نقد ادورنو للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة ، لانه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة ـ عند ادورنو ـ هي إعادة النظر في الموجود والمألوف ، ولا تنفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف ادورنو مع الوضعية ـ التي يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية ـ ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، أو على موقع العلم في المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والحداثة ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكرس لحقل معرفي واحد ، وادورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيع منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تأويل الواقع ، ولا تتفاعل مع الأسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية .

وقد بين ادورنو في « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن أن يفهم إلا من خلال الفرد ، والفرد يتجدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذي يتجذر في أعماق الفرد ، وبالتالى فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها أن تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذي عبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله الى اسطورة بربرية معاصرة . وبالتالى فإن نقد الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقد الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة(١٦) .

وفعل التفكير هو في حد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الإنسان ، حتى قبل أن يتخذ أي مضمون خاص ، لأنه يعني ضمنيا التخلى عن الايديولوجيا التى تدفع بالتفكير الإنسانى نحو التزام معايير وضعية ، فى تناول قضايا وإشكاليات الواقع . والتفكير النقدى الذى ينادى به ادورنو يسعى الى تجاوز عناصر الحاضر ، وما يفرزه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المماثلة

امامنـا ، الى ماهـو خفى ومكبـوت ومقموع ، بفعـل مراكـز الاستقطاب التى تتخـذ من الفـكر سـلطة رمـزية ، وذلك لتجـاوز الوضعية ولنتائج الحـداثة(١٧) ، ولا يقف الأمـر عند الفلسفة الوضعية ، وانمـا يتسـع ليشمل نقـد المـادية الجدلية ، وممثـلى الإتجـاه الوجـودى ، فالتفكير الفلسفى لديـه هـو « سـلب » للمفهـوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ، وللزمن المعـاصر وللعقلانية التى تقترن دائمـا بالتكنولوچيا الناجمـة عن التوسـع فى استخدام الأدوات ، وللحـداثة التى تربط نفسها بصـورة المجتمـع المعـاصرة ، دون أن تتجاوزهـا ، فمفهـوم جـدل السلب عنـد ادورنـو : هـو النقـد الذاتى الجـذرى للعقلانية المعـاصرة التى ترتبط بالتكنولوچيا وادوات الاتصـال .

ونقـد أدورنـو للوضعية يأتى من تقيدها بالتجربـة الى الحـد الذى يجعلهـا تلتزم بالواقـع فى صورته القائمة بالفعـل ، دون أن تتطرق الى الامكانات التى قـد تكون كامنة فى قـلب هـذا الواقـع ، وبالتـالى فهى تكـرس لمـا هـو قـائم ، وعـاجزة عن نقـل ماهـو ممكن الى مستوى الواقـع الفعـلى .

وقـد قـدم ادورنـو نقـده للوضعية فى كتـابه جـدل السـلب فى الجـزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية للفـكر ، فالسلب لديـه هـو الوسيلة لاتخـاذ موقف ايجـابى من العـالم المحيـط بنـا ، وقـد ركـز ادورنـو — فى نقـده للوضعية على وضعية القـرن التاسـع عشـر ، والوضعية المعـاصرة ، فالوضعية تريد ان ندرس المجتمـع الانسانى على النحـو الذى ندرس بـه العـلوم الطبيعية ، ويبدو هـذا الهـدف مغـرياً لـكل من يحـرص على تقـدم العلوم الانسانية ، لكن هـذا النهـج يعبـر عن رغبـة خفيـة الى الحيلولة دون وقـوع اى تغيـير ثـورى فى نظـام المجتمـع ، لأن عـالم الطبيعة لا يسعى الى تغيير الظواهـر التى يبحثهـا ، بـل يكتفى بتسجيل ماهـو موجـود امامـه : فالوضعية تريـد للفـكر ان يحـلل الظواهـر الموجـودة كأمـر واقـع ، لا سـبيل للاعتراض عليـه ، أمـا محاولات الثـورة على هـذا الواقـع ، أو تغييـره من جـذوره فتوصف بأنهـا محاولات غـير علمية ، وهـو وصـف لـم يعـد غريبـاً أمـام سـيادة النمـوذج الوحيد للعـلم ، فى نظـر الفلسفة الوضعية ، وهـو نمـوذج العـلم الطبيعى ، فيكشف بذلك عن الجوهـر الذى يختفى وراء مظهـر الوضعية التى تحتفى بالعـلم ،

والتخييل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر فحسب ، وتكوين صورة عن المستقبل لا تستمد كلها من الحاضر ، بل من التخييل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف الى تغيير الواقع الى الأفضل . اما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهي تركز بدورها على تحقيق الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ ، والتحليل التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع عشر أيضا ، لأنه لابد عند الاهتمام المفرط بالتحليل اللفظي أن يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويثير أدورنو عدة أسئلة حول هدف الدقة والوضوح ؟ ، هل الهدف وضع قواعد لتقنين العقل الانساني ، ولكن يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبر عن قيم مافي الواقع ؟ ، وهل الهدف قصر مهمة الفلسفة على التحليل اللغوي ، دون تجاوز هذا الفهم الانسان لذاته وعوالمه ، ولممارسة جدليات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالتالي فالفلسفة عند أدورنو ، هي التي تثير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تخلو من الوضوح من أجل خوض أسئلة عن الحرية الانسانية ، والامكانيات التي يطرحها واقع المجتمع الانساني في عصر الاستهلاك ، لأن جوهر الفلسفة النقد ، وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف بالعلو أو التجاوز .

ـ جدل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الانسان بالواقع(٢٨) ، مادام ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية ، رغم أن نقيضه لها قد ساعده في تحديد موقفه فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، ولو وقفت نظرته عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كانطيا ، الذي رفض العقلانية ، (التي ترد المعرفة الى العقل) ، ورفض التجريبية « التي ترى في التجربة مصدر المعرفة » فهو يعيد صياغة القضية على نحو ، يكفل له تجاوز الكانطية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي ، وأن هذا التقسيم ،

ككيان مرتبطاً بتقسيم العمل فى المجتمع الانسانى ، مما يكشف عن وعى علمى مزيف بالنسبة لباقى الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعى يأتى من قبوله لهذا التقسيم .

ولكن الامر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعرفة ، أو ابراز الطابع الاجتماعى للفكر الانسانى ، وتبيين الأخير وفقا للوظيفة الاجتماعية التى يقوم بها ، وإنما يتم تجاوز هذا باتخاذ موقف نقدى ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد ، وقد حدد هذا وظيفة الفكر النقدى فى تجاوز التعارض بين الفرد التلقائى والواعى لأهدافه ، وبين العلاقات الناجمة عن صيرورة العمل التى يعتمد عليها البناء الاجتماعى ، فلا يتعلق الأمر بتحليل الواقع الاجتماعى ، بل بالتفكير فى هذا الواقع اللاانسانى الذى يعيشه الفرد ولهذا كان بحيث أدورنو عن شكل جديد من التفكير الفلسفى ، فلا يكتفى بأن يلعب الدور الذى يتطلبه النسق الاجتماعى القائم ، وهذا يتم عن طريق « فكرة التجزئة » الذى يستوعب البنى الآنية للعقل الانسانى ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعى الذى يوافق العقل ومصالح الجماعات ، فتستمد شرعيتها فى الكشف عن الوجه الخفى والممنوع من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كلى للمجتمع ، وهذا ما يستمد منه طاقتها الخاصة ، ولهذا فالمنهج الفلسفى فى جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتعزيز الصراعات التى تكشف عن اغتراب الانسان وتشيؤه ، ولذلك فهى تركز على كشف هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التى تساعدنا فى نقد العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هو مضمون تاريخى ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه الفلسفى :

أ - **العقلانية** : وهى نقد العقل لذاته دائماً ، من موقع مستقل ، وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد مؤسستين أهمها : الدولة والحزب لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الاداتى ، ويستبعد العقلانية فى مفهومها الشامل .

ب - **السلب** : فالفلسفة لديه هى تفكير بالسلب ، وتستمد شرعيتها من سلب الواقع لثباته ، واعادة انتاجه ، وهذا السلب يحدد الوظيفة الجوهرية للفلسفة التى تطرح المسألة دائماً ، تنبغى من

خلالها للتحرر الانسانى فى كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

ـ **الوسائط** : إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يرتكز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما تعنى ـ أيضاً ـ نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

ـ **المادية** : استفاد ادورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية ايضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية فى الواقع الاجتماعى تشير الى عناصر فكرية ايضاً .

وهذه النقاط تجتمع فى اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الالمانية التى مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده الى ان المنظور الفلسفى للوجودية قد امسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس أية فاعلية فى نقد اشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على اساس أن هيجل قد اكد على ان العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضيع مكوناته الضابطة لعملياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التاسيس الفلسفى الاجتماعى لفكر ادورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى سيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المعاصر ، فالديناميكية التى يتضمنها جدل السلب ترتكز على قدرة أخرى للعقل يسميها أدورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا ليسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بنفي هذا الواقع الذي يستند الى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات ودعاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة ـ التفكير الثاني ـ تناضل ضد العقل الاستهلاكي بفضل عقل عقلاني يفرزه العقل نفسه ، بمعنى أن العقل يكون مغتربا عن نفسه ، ومتوترا ، بحيث يحتفظ بقدرته على « سلب » الواقع ونقده دون أن يتم استيعابه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة الوعي العادي لفكر المؤسسات القائمة(١٩) .

ويستعين العقل في قراءته الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف واحدية العقل المسيطرة على الواقع ، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت لواء العقل الاستهلاكي(٣٠) ، ولهذا يتحول تفسير الأعمال الفنية الى عمل فلسفي ، يكشف عن امكانات الحرية التي تطرحها الأعمال الفنية ، وجدل السلب في جوهره ، محاولة لتأمين مأزق الوقوع في شبكة الاستلاب التي يحبكها تيار الواقع ، لأنه ـ أي الديالكتيك السلبي ـ انشقاق تام عن حالة التفكير الانطولوجية ، التي تعزل الفرد عن المجتمع المادي ودولة المؤسسات ، ولهذا تحول التفكير الوجودي الى فكر ايديولوجي داخل الهيمنة السائدة للعقلانية الاستهلاكية .!

وقد أوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص ، الذي انقطعت روابطه بعالم الانسان ، بل انها ترتبط بممارسة الانسان العملية وبالوجود العيني الذي لا يفهم بمعزل عن اللحظة التاريخية التي يتحقق فيها وعن المجتمع الذي يحدد قدرات الانسان وامكاناته . والعناصر السابقة التي أشرنا اليها لا تعني أن تقتصر الفلسفة على ما هو عيني ومباشر ، أو تلتزم بعالم الواقع على ما هو عليه ، انها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن فيه ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولابد أن تتسم كل فلسفة نقدية

بقدر من عنصر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل ـ لدى أدورنو ـ بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة الى وجود هذه الممكنات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ، ولهذا كان الموجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون الآخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هنا ، والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج الى عمل مستقل ، لاسيما أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ، بقدر ما كان يهدف الى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمى اليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ، وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة اثارة القضايا ، وتعرية وقائع العقل من الزيف الذي يتحلى به ، فهو ممارسة مزدوجة للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة اجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي تمتد من صفحة ٣ ـ ٦٠ (في الترجمة الانجليزية التى صدرت عام ١٩٧٣ ، وقام بها اشتون E, B, Ashton) يتناول أدورنو الأسئلة المطروحة على الفكر الفلسفي حول امكانية التفلسف في عصرنا ، وكيف تكون نقطة البداية هي جدليات السلب ، وليس تكريس لما هو قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ، ويقدم نقداً لهيجل ، ومن خلال هذا النقد ، يستفيد أدورنو من هيجل ، ويبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذى كان يريده هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بمفهومه الجدلي الذى يتجاوز كل حالة راهنية ، قد تم استبداله بالعقل الأداتي ، ولم تفلح الفلسفة ـ التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل كثير من العلوم الانسانية التى فقدت استقلالها ، واصبحت تابعة للسلطة ، وتقوم بتبرير افعالها ، أو اضفاء الطابع العقلي عليها ، واذا كانت الفلسفة قد فشلت فى الالتزام بوعدها فى تغيير الواقع ـ فى القضاء على الانفصال والاغتراب بين الانسان والواقع ، من خلال المؤسسات ، فإنها مدفوعة الى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتى للفلسفة هو ما تقدمه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

الفشـل ، ونقـد الأنسـاق الفلسفية التى تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقـدية تنطلق من اعتبـار اساسي يؤكـد على أنـه ليس هناك فلسفة أو نظـرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلهـا ، وهـذا لا يعنى أن النظـرية النقدية تمتلك الحقيقـة ، وإنمـا تطبق هـذا على نفسها أيضـاً ، فهى تـرى أن هـذا الادعـاء بامتـلاك الحقيقة حـالة من حـالات الوهـم ، فالفلسفة لا تقـدم الحقيقـة لكنهـا تساهم فى تحـرير الانسان من عناصر الاستقطاب المعـاصرة .. ولهـذا قـدم أدورنـو نقـده للفلسفة الوجودية والوضعية ، واعـاد صياغة الأسئلة حـول التـراث والمعـرفة ، والأشـياء واللغـة والتـاريخ .

- والجـزء الأول يتعـلق بالانطولوجيا ، وهـو يتفـرع الى جزئين ، الأول عن الحـاجة الانطولوجية للانسان المعـاصر الذى يطـرح اسئلة عن محـوى الوجـود ، حين يعـانى من التشـيؤ ، ويشـعر باخفـاق الواقعيـة Unsuccessful Realism ، ويدرك أن حاجاته الحقيقية هى التى تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The worng need التى يغرسها فيـه المجتمـع الاستهلاكى المعـاصر .. وهـذا لـن يتاتى بنقـد الانطولوجيا المعاصرة التى لا تهـدف الى تجاوز الوجود كمينا هـو ، وهـذا ما اوضحه فى القسـم الثـانى من هـذا الجـزء الكينونة والوجـود Being and exesten ce لأنـه لابـد من تجـاوز الأسـاطير المعـاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقـد انطولوجياتنا الذاتية ، وهـذا لـن يتـاتى إلا بتجـاوز البعـد الواحـد للانسان .

والجـزء الثـانى عن جدليات السلب : المفهـوم والمقـولات .

وفيـه يكشف عن منطق جـديد لتنـاثر الذات الانسانية ، وتوزعها بين مختلف أوقـات العمـل ، ويقـدم نقـداً لفلسفة الهـوية ، ليبحث عن منطق آخـر لتشظى الانسـان وتوزعـه ، بدلا من الوحـدة والتطـابق التى نقـوم باسقاطها على العـالم ، ولا تدعنا نكشف عمـا بـه من مراكز للاستقطاب .

وفى الجـزء الثـالث من الكتـاب يقـدم أدورنـو نماذجـاً للاشكاليات التى اثارهـا طـوال الكتـاب ، فالجـزء الأول والثـانى اللذان احتلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبى للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لظواهر مادية تعتمل فى النفس الانسانية ، فالمكبوت او المسكوت عنه ، هو لا شعور تابى السلطة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً لفلسفة كانط ، وتحليلا للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيجلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم ادورنو تاملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند ادورنو من خلال الثقافة .

- موقع النظرية الجمالية من مشروع ادورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لادورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافى ، وخلص الى ان الفن « كممارسة » هو ضرورة على المستوى الانطولوجى للخروج من أسر « العقل الاداتى » والعقل التماثلى السائد الذى يوحد بين العقل والدولة ، لان الفرد يتحرر ، او يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول ادورنو ان يبقى الفن مستقلا عن الحياة الواقعية ، ورفض اى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التى تخضع الفن فى سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضي على قدرة الانسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة المحكمة حول الانسان المعاصر ، فهى نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، ففى المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذي صار الدستور الفلسفي للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والمجتمع الى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليوتوبيا الانتاج الثقافى فى المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لديه دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الأدب والموسيقى ، وركز أيضا على تقديم تحليله النقدى لمكانة الفن فى المجتمعات التى بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للانسان مفهوما عن الحياة اليومية ، تكون من شروط انتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات معنية ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا عن حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى من انتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواقع الصناعى المغترب ، وهى ثقافة تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية للثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والينابيع الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقناع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على ارضاء حاجات جماعية ، مدروسة بعناية ، وهذا مما

نلاحظه فى الاعلانات ، التى تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان فى حاجة اليها ، ولكنها بالالحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التى تصنعها اجهزة التسلط والهيمنة ، لانه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها فى علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلعة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتدجينها فى صورة معنية ، هذا على النحو الذى تحول فيه العقل الى اداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى ان ادورنو قد توصل لرؤاه بصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة فى المجتمعات المتقدمة ، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة واجهزة الإتصال ، ومن خلال نقده للنتاج الثقافى كمعطى فكرى .

فأدورنو قد بدأ بنقد الاسس التى يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفى ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هى نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد فى النتاج الثقافى ، وبالتالى فإن نظرته للفن هى جزء من نظرته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى فى أكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الأستهلاك ، وهى الثقافة التى ينتجها الفن ، لنفى كل صور الاغتراب السائدة فى الحياة اليومية ، والفن فى صورته السلبية تلك هى التى تقوم بفعل التحرر ، هو الفن الوحيد المتاح له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لانه مرتبط بقانون الحياة التى يروج لها او يعبر عنها ، فينتهى أو « يموت » ـ على حد التعبير الهيجلى ـ بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، او يدخل فى سياقها ، ولهذا فهو يرى فى بعض الأعمال التى تزعم الحداثة ، انها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع ادورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفاً من الجمالية الماركسية ، التى ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما ، وهذا ما سوف نتعرض له بالتحليل فى معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه أدورنو فى تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

في تقديم افكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالى ، ومظاهره وآفاقه ...

ولم يظهر المشروع الجمالى لادورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالى منذ كتابه « جدل العقل » الذى درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري واستلاب الوعى فى المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف — فى رأيه — عن الخفى والمكبوت فى الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة واخضاعهما لفعل التصنيع ، مما اعتبر دليل على ازمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتى ، واستخدامه كأداة ايديولوجية ، دون ان ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخييلية للفن .

ويتم الانتقال الى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجي خلال اعمال ادورنو ، ويتضح فى مقولة هامة فى كتاب « جدل السلب » وهذه المقولة تبين ان المنطق الداخلى للعمل الفنى ، والتكوين الشكلى له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف — بشكل كلى — عن النمط الآلى للعقلانية السائدة فى المجتمع الاستهلاكى . ويحاول ادورنو من خلال هذه المقولة ، ان يبدد القول الشائع الذى يزعم بموضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صيرورة خيالية ، وخلق نسق موضوعى للفن ، يؤدى الى القضاء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدى لموت الفن(٢١) .

ويمتد خيط النقد من « جدل السلب » الى « النظرية الجمالية » فيربط بين الفن والنقد الجذري للمجتمع المعاصر ، فللفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو الى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلى مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية اداة سلب دائم للوعى الانسانى ومحاولة صياغته وفق اتجاه الى تجديد المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذى يخلقه العمل الفنى محاولة لانتشال الانسان من الوسط السلعى الذى يجعله يلهث وراءه . ففى الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجه نحو فضاءات لا محدودة ، هي فضاءات التخيل والنقد الجمالي الذي يساعد الانسان في كشف الهوية المستلبة للواقع ، ومن ثم يتشكل موقفه الفكري الذي ينفي هذه الهوية(٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفني والجمالي هو الوسيلة الأخيرة الممكنة لمقاومة الفرد ، ولحماية وعيه من الاستلاب ، وينبغي لهذا التعبير ان يكون متفوقا ومتعاليا على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج تحت اشكال الواقع ، وذلك لكي يمكن للفن وللعمل الفني تأدية وظيفتهما النقدية .

وقد قام ادورنو في كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن في العالم الغربي ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، ان الصور والاشكال الفنية السائدة في العالم الغربي هي اشكال فنية ممزقة لمجتمع ممزق ، فحضور الاشياء الطاغي في الحياة اليومية ، كسلع لهذا السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا الحضور ـ الشيء ـ قد تسرب الى الأعمال الفنية فلم يعد الحلم الانساني ، موضوعها ، وإنما الأشياء أيضا ، وهي بذلك تكرس وتستسلم لطغيان « عالم الأشياء » على عالم الانسان الداخلي ، ولهذا فإن اية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع » والأشياء ، لابد أن يقترن بضرورة أن يقوم العمل الفني بوظيفته الاجتماعية ، لانه أصبحت صناعة الثقافة ، وانتاجها الزائف يشكل خطرا على محتويات النتاج الفني ، وتؤدي بالفن الى الانحلال والذوبان داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما ادى الى غياب الفن الذي يقوم بوظيفته الاجتماعية في النقد والتحليل .

ويغالي ادورنو في نظرته لموقع الفن في المجتمع المعاصر ، ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه السلطة السياسية للتعبير عن افكارها ، وتصديرها للأفراد ، لأن الفن حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية في ممارسة فعل التحرر ، وإنما يتحول لايديولوجيا رسمية ، ويغرق الفن في المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحرر والانعتاق من الأوضاع الراهنة فى المجتمع المعاصر التى لم تظهر آية بوادر لنا يمكن أن يكون مخالفا ونقيضا للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وادورنو بشكل خاص قد لجأ الى الأفق الجمالى ، لأنهم لم يقدموا اى صورة محتملة للمستقبل ، فهى فلسفة ، تصير على نقد الحاضر(٢٣) دون ان تضع صورة للمستقبل تجعل لفلسفتهم دوراً فى الفعل التاريخى ، وقد يكون هذا قد تم عن قصد واع من أدورنو ، لانه لا يريد ان يقع فى وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها ان يبشر بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ماهو ممكن ، وهو نقد آليات المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح أن ادورنو قد تأثر بشكل مباشر بآراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان تعبيرا منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحررى ، وتعبيراً عن مأزق الفرد الناقد وعجزه عن التفكير من خلال مقولات اخلاقية لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجنينية التى لم تتضح بعد ففلسفة ادورنو هى محاولة لطرح أسئلة مستمرة . والفن هو اقرب صورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم اجابات جاهزة ، ولذلك فإن اختيار ادورنو للمشروع الجمالى يتسق مع رفضه لابتذال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا التى تحلم بعالم يصبح فيه الانسان اقل شعوراً بالقلق والخوف ، ورمزاً للحرية والتحرر من أسس الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة فى مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى ادورنو » تتوحد بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشغف فى اللغة ، وتحوله من خلالها الى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة اسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن ان يعبر الفرد عن اختلافه مع الواقع الاستهلاكى ؟

وهــل يمكن عن طــريق التخيــل ان يتحــرر من طغيــان المعقــل الأسطورى الذى يتمثــل فى الصــيغ التبادلية لقيــم الاستهلاك التخلفى ؟

هــل يسمح هــذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب بكافــة أشكالها ؟

هــل الحداثة هى الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف عن نمــوذج أخــرى للحيــاة ، غــير تلك التى تقدمهــا وسائل الاتصال ؟

لمــاذا لــم ينجــح عقــل التنوير / النهضة فى مساعدة الانسان على التحــرر من آســر ماهــو ســائد ؟

هوامش الفصــل الثــاني

١ ــ يمكن الاشارة هنـا الى حيـاة إدورنـو (١٩٠٣ ــ ١٩٦٩) مما يلقى الضـوء على مصـادره الفلسفية التى توضـح المؤثرات التى تاثـر بهـا وشكلت فلسفته ، فلقـد ولـد عـام ١٩٠٣ فى فرانكفورت من أب ألمـانى وام ايطالية . واهتـم بالبداية بالموسيقى فى فينـا حتى عـام ١٩٢٨ ، ثـم عـاد الى فرانكفورت ، وكـان قـد تعرف الى هوركهايمر (Horkhaimar) فى الحلقـة العلمية التى كـان ينظمها هانس كورنليوس Hans Cornelius حـول هوسرل ، وقـدم أطروحته حول كيركجارد : بنـاء الجمالية ، التى نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً فى معهـد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا فى عـام ١٩٣٨ ، وحين وصـل هتـلر الى الحـكم ، مكـث فى انجلتـرا حتى عـام ١٩٣٧ ، فى كليـة مـارتن فى اكسفورد ، وبعـد نفيـه الى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذى كـان قـد سـبقه الى هنـاك ، وقاما بتأليف كتـاب (نقـد العقـل) معـاً ، وعـاد أدورنـو الى فرانكفورت بعـد الحـرب ، وصـار مديـراً للمعهـد ، بعـد هوركهايمر . وقـد توفى عـام ١٩٦٩ ، بعـد نشـر دراسته الفلسفية الهـامة ، جـدل السلب Negative Dialectic ، وبعـد أن بـدأ فى نشـر مؤلفـاته الكامـلة .

وهـذا العـرض يبين ان مراحـل فـكره الفلسفى هى :

١ ــ نقـد العقـل . ٢ ــ جدل السلب . ٣ ــ النظرية الجمالية .
وقـد تاثـر بكـانط وهيجـل ووالتر بنيامين من المعاصرين لـه .

٢ ــ اشـار مارتن جـاى الى عـلاقة مدرسة فرانكفورت باليهـودية ؛ لأن معظمهـم يدين بهـا ، وقـد اشـار ادورنـو بشـكل خـاص الى مذابـح هتـلر فى كتـابه جـدل السلب بوصفها دليـلا عـلى الاخفـاق الحضارى وتراجعـا عن العقلانية ، رغـم انـه كان ينتمى للثقـافة الليبرالية ، الا انـه كـان يشعر ــ هـو وزملائه ــ بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظـر حـول علاقة مدرسـة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I maginaticn, P, 25 .

- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

- رمضان بسطاويسى : الأسس الفلسفية لجماليات ادورنو . مجلة الف ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ - ص ١١٣ - ١١٤ .

٣ - قدم ارنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير فى الدراسة التى حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث للعصور القديمة ، وانما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٨) ميلاد انسان جديد فى المجتمع البورجوازى ، ويقدم هذا من خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ، وعبر الدراسة التى يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى ميكافيللى وبودان وجروسيوس وهوبز . وقدم بلوخ فى هذه الدراسة لوحة شاملة لافكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو شائع عن هذا العصر بوصفه عصرا جماليا فقط ، فبين الأساس الفلسفى والاجتماعى لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعى ؛ استفاد منه أدورنو فى معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع عليها الطابع السياسى . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق بين نظم الانتاج الاقتصادى والاتجاهات الفكرية السائدة فى هذا العصر ، وهو يبرز - بشكل خاص - سمات الحركات الفكرية فى أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعى . ويعرف بلوخ عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شىء ماض أو انبعاث للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا لشىء لم يكن له أى تصور من قبل لدى الانسان .

-انظر ترجمة النص : ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ١٣ — ١٩٨١ ، ص٧٩ الى ص٩٣ .

٤ — إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الاشارة بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

5 - Adorno and Horkhaimer : Dialectic of Enlightenment (New york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relatiens Det ween Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingstcn, Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15.

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negatine dioleclic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١— يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كانط الى نيتشة ، الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟ ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر — كأساس للنقد — هو ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول أدورنو — عبر النقد — أعادة صياغة الفكر الفلسفى وفق تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ، وهذا هو مقصده الأسمى ، فالنقد لديه آداة ، لتغير الواقع ، وبيان اخفاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق السؤال ، فالطريقة التى كتب بها كتابه الفلسفى الرئيسى « جدل السلب » يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التى يتناول بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر .. وذلك بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣ــ إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى أدورنو لا ينبغى لاقامة نسق منطقى كامل ، ولا يركز على شكل واحد من اشكال العقل المتعددة ، وانما التفكير العقلى لديهم يحترس من كل اشكال التأمل الميتافيزيقى وفلسفات الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدى للعقل ، بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ، فأدورنو ينتقد اى فلسفة يكون لها مفهوما ضيقا للعقلانية ، وتحصرها فى نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه الفلسفات ــ فى رأيه ــ تقوم بوظيفة الايديولوجيا التى تعرقل الحرية الانسانية . فالعقل لديه اداة لنفى كل ما يعرقل مسيرة الانسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسى ، الذى يسلب العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التى ينطلق منها أدورنو ، هى التى تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية هى تغيير الواقع ، ليصبح اكثر انسانية ، والمجتمع المعاصر حول العقل كأداة فى تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغى نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذى يقصده أدورنو لا يفصل بين العقل الفلسفى ، والخيالى ، والاقتصادى ، والاجتماعى والنفسى ، ويرى أن الفصل بين ابعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل فى المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الانسان ، وينبغى دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكى يمارس العقل وظيفته فى النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر فى كتابهما « جدل العقل » بين العقلانية المعاصرة « الذى عمدا الى التحسر منهما ونفيها » وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هى عقلانية السيطرة ذاتهـا ، لأنـه بمقـدار ما تنمـو المعـرفة التكنولوچية بقـدر ما يـرى الانسـان أن آفـاق تفكيره تتقلص ، ويحـد من نشـاطه واستقلاله الذاتى ، وقـدرته على التخيل والحكم المسـتقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason : P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 .

16 - Ibid : P, 160 .

١٧ـ مفهـوم الحـداثة عند ادورنو وهوركهايمر يشـير الى مفاهيم مختلفة عن تلك التى نجدهـا لدى هابرماس مثـلا ، فادورنـو يـرى فى الحـداثة التعبـير النظـرى للمجتمعات المعاصرة التى تحرص على قيـم الاستهلاك وتؤكـد التشـيؤ ، ولهـذا فهـو يـرى فى الحداثة مفهوما سلبياً ، يتمثـل فى التوسع فى استخدام التكنولوچيا ، والتقنية على حسـاب الانسان ومشروعه المتحـررى ، وهـذا الموقف انسحب ايضـاً على موقفـه من الأعمـال التى تدعى الحـداثة فى الفـن ، فتكرس لمـا هـو قـائم بالفعـل ، ولا تسعى لتجـاوزه ، ولعـل هـذا المعنى للحـداثة الذى يقصـده ادورنـو ، هـو قـريب الى مفهـوم التحـديث ، الذى يقـوم على ادخـال النظـم التكنولوچية فى حيـاة الانسـان بحيث لا تترك لـه مسـاحة للتفكير الخـاص فى حيـاته ، وتصورها وفـق مفهـوم جـديد .

١٨ـ يبـدأ كتـاب جـدل السلب يطـرح ادورنـو لامكانية التفلسف فى عصرنا ، فيبين انـه فى الوقت الذى أمتلكت فيـه العـلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن القـول بأن الفلسفة تسـاؤل عن الانسـان والمجتمع والطبيعة ، يجعـل من الفلسفة مشاركة للعلوم التى تبحث فى المجتمع والطبيعة والتـاريخ ، فالفلسفة مرتبطـة باشـارة احتياجات الموجود الانسانى The ontologicalneed ، ومن خـلال أنفتاحها على العـلوم

المختلفـة ، فانهـا تقـوم بتوظيف المفـاهيم Concepts واشـياء العالم المعاش فى صياغة الأسئلة التى تلـح على الوجود الانسـانى .

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 .

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political Aesthetics, in book : Sigifical theary P, 40 .

[illegible]

See : Introduction [illegible]

19 - Ibid : I , 105 .

20 - [illegible]

21 - Ibid : [illegible]

22 - [illegible]

23 - Terry Eagleton : [illegible]

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة .
- الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

يرى تيرى ايجلتون فى جماليات ادورنو نوعاً من محاولة تاسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتى حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics » .

وذلك لان نظرية ادورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدما التفكير الجدلى فى تاسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالى لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينة وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادىء التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وخلق منطق آخر ـ الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود أدورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع الفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة أدورنو ، على انها استطيقا سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يغفل استقلالية العمل الفنى ، فجدليته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من آسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن ـ بهذا المعنى ـ هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاور الفن هنا مع الثقافة

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن أن يحتمى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل(١) .

فأدورنو يرى فى الفن مشخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانسانى ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم انه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى انه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها(٢) ..

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع ادخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالى فالفن الذى لم يتحول أداة فى خدمة القيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحانى والأخلاقى - بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التى سبق لهيجل أن تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الجديد ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحريته ، ولهذا فهى معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شىء بما فيه الفن أيضا ، وبالتالى تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى(٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التنديد بهذا الطابع اللاانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه فى هذا أدورنو أيضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاءلت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى أصبح

مجــاله محــدودا للغــاية ، وقــد طــور أدورنــو هــذا واضــاف نظــرية اللعب لــدى شــيلر ، واســتفاد من والتــر بنيامين وكتــاباته حــول اللاعب والمدنيــة المعــاصرة(٤) ، فالمدنية المعاصرة بكــل تعقيداتها ، هي نمــوذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنهــا من مؤسسات قانونية وشرعية واخلاقية ، وهى التى تحــدد المضمون الذى يتجــزئ الأفــراد من خــلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضــا ، واللعب هــو المســاحة التى يتحــرر فيهــا الانســان من أســر هــذه المؤسسات لأن الزمــان فى اللعب يكون مختلفا فى بنيتــه الشعورية عن الزمــان خــلال وجــود الانسان فى هــذه المؤسسات ، فاللعب أو العمــل الفــنى ضروريا لاعــادة بنــاء الاستقلال الفــنى ، الذى اختزلته المؤسسات القائمة ، فالعمــل الفــنى ـ فى صورته الحــرة ـ هــو الوسيلة التى يستعيد بهــا الانســان الاستقلال الفــردى الضــائع وســط التعقيدات المشرفــة للحيــاة المعــاصرة .

أمــا كيف يــرى أدورنــو اعــادة بنــاء الاستقلال الفــردى من خلال الفــن ؟ فــانه يمكن القــول انــه يطــور من رؤيــة شــيلر التى ظهرت فى مسرحية اللصوص ـ التى ظهــرت عــام ١٧٨٢ ، حيث بين شــيلر أن السبيل الوحيــد لتحقيق الاستقلال الفــردى هــو التمــرد على المجتمــع البورجوازى بالذات ، ويظهــر هــذا فى شخصية كــارل مــور وهــو البطل الثــائر على النظــام القــائم ، وعلى الرجــال الذين يسيئون اســتغلال سلطاتهم ، فيخــرج عن شرعية القــانون فى سلوكه الاجرامى ، لــكى يؤسس بنفســه دولــة بطولية جــديدة ، وينصب نفســه مقــوما للقانون وينتقــم لجميــع المظلومين(٥) ، فهــذه المحــاولة تقــدم حــلا فــرديا ، لا يصلــح للأزمنة الحديثة ، ولهــذا فــانه يرى فى نقــد المجتمع وتعريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى فى الفــرد جــزءا من المجتمع ، لا يمكن أن ينقــده إلا من خــلال ممارسة فعــل التخيــل .. فهذا الفعــل يجعــل من الفــن وسيلة التحرر عن طريق تموضع رؤى الفنــان فى تمثيل حسى خــارجى ، ممــا يؤدى لاســتعادة النفس لحريتها ، فالعمــل الفنى هــو تحــرر على المستوى الانطولوچى ، كمــا يتمثــل فى التجسيد الحسى لفعــل التخيــل ، والانســان يتحــرر حين يجــد العمــل الفــنى يمثــل لــه اهــواءه الذاتية وغــرائزه فيبتدى للانسان ماهــو كــائن عليــه ، فيعى كينونته ويتحــرر .. بــل إن الفــن حين يحــول الأهــواء الانسانية ـ من خــلال تشخيصها ـ الى موضوعات للوعى ، فــإنه يجــرد العواطف والغــرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة لــه ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر(٦) . والعمل الفني لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعي أيضا ، لأن بنية العمل الفني مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو أن يكون للعمل الفني دوراً أخلاقياً ، أي يصبح للفن قدرة تطهيرية من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفني أن يقدم لنا نقداً أخلاقياً ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفني وشكله لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، والعمل الفني الذي يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر تتحطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن شخصا ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون العام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه وأهوائه ، بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تمتلىء به النفس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان في حياته اليومية أسير الواقع النثرى « العادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ، ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والتناقض داخل الانسان ، بهدف تحريره من آسر المؤسسات ويعمل على اظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ، عن طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم أدورنو نظريته في علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة الغربية ، تلك الثقافة التي تنحدر جذورها الى ارسطو ، الذى فرق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis وجعل من الفكر النظرى في مرتبة أسمى من الفكر العملى ، وهذا التقسيم كان مرتبطا بتقسيم العمل في المجتمع الطبقى في الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر فى تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هى هدف فى ذاته . وكانت هذه التفرقة ـ داخل ترتيب العلوم عند أرسطو ـ هى محاولة للتمييز بين الضرورى والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة اخرى ، وبالتالى تقسم حياة الانسان الى قسمين : قسم للعمل الضرورى والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضرورى عن الجميل الى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الانسان ، وبين التعبير الروحى عن حاجات الفرد المعنوية(٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للناس والأشياء ، فانه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الانسان الذاتى ، وانما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الانسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالى يكون الانسان تابعا لهذا « الخارج » ومصيره . ويتم التحكم فى البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيدا لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية(٨) .

وكانت الفلسفة القديمة ـ رغم ثنائياتها ـ ترى السعادة فى الخير الأقصى ، كما هو الحال عند افلاطون وارسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للعلوم ، قدمته ايضا للنفس الانسانية ، حيث ينقسم الانسان الى منطقين دنيا وعليا ، والمناطق الحسية من النفس الانسانية تدفع الانسان الى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه الى اللذة الحسية قد عرفه افلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع ....(٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الانسان ـ فى الحضارات القديمة ـ نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية ، وبالتالى لم يحددوا امكانية معرفة الحقيقة

عن الوجود الانساني في الممارسة Praxis ، فنادي بارمنيدس بوجود عالم الحقيقة المفارق لهذا الوجود المادي المتاثر ، وبالتالي تم الفصل بين العالمين — عالم الحقيقة ، وعالم الواقع — واصبح عالم الحقيقة ، الذي ينشد الحق والخير والجمال هو نوع من الترف الزائد ، الذى ليس له علاقة مباشرة بانتاج الضروريات للحفاظ على الحياة المادية .

وهذه النظرة القديمة — لا تزال سائدة — فى المجتمعات المعاصرة ، لانها تقدم الانفصال الانطولوجي والمعرفى بين عالم الحواس وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، واقصى ما تطمح اليه هو اعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية او التبادل السلعى ، كما فعل افلاطون فى الجمهورية ، وكما حاول ماركس ايضا ... لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى فى أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين تكرس مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحى ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، واصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهيئين لعمل معين — في الفلسفة القديمة — تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فإن الحياة المعاصرة اضفت طابعا شموليا على الأفراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الافراد ، على أساس الجنس او موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردى الذي يميز خصوصية الإنسان ، واصبح الكل مجبر على تبنى « ثقافة السلع » ، فالافراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها ، فينظر للانسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع ايضا ، وتقوم أجهزة الاتصال فى المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هى فى حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الادوات والاشياء ... واصبح معنى الثقافة مرتبطا بمفهوم معين للحياة التى يتم استخدام العقل فى تطور المجتمع ، وفقا لغايات محددة ، وهذا المفهوم يشير الى الطابع الكلى للحياة الاجتماعية فى موقف معين ... (١٠) .

وهـذا يعني أن مفهوم الثقـافة قـد تـم استخدامه بأشكال متباينة ، فهـو قـد يشـير الى مجـالات الانتـاج الفكرى ، متميـزا عن الانتـاج المـادى الذى يمثـل الحضـارة . وقـد استخدمت السـلطة السياسية مفهـوم « الثقـافة » طـوال التـاريخ ، لكى تؤكـد على مفاهيم بعينهـا تريـد للأفـراد أن يتحـلوا بهـا ، ويعمـلوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثـال ، قـامت النـازية فى المـانيا باستخدام مفهـوم للثقـافة فيـه تنتـزع العـالم الروحى من سـياقه الاجتماعى ، مما يجعل من الثقافة اسـماً تجميعيا زائفـا ، للقيـم الأصلية ـ فى حـد ذاتهـا ـ مقـابل عالم المنفعـة والعـالم المـادى ، ويسـود تعبيرات مثـل الثقـافة القومية ، أو « الثقـافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصـة ، (وهـذا ما يقـع لدينـا عند الحـديث عن الأصـالة والمعاصرة ، أو الهـوية والخصوصية ، فيجهـد المفكرون العـرب أنفسهم فى تحـديد سمات خاصـة للعقل العربي فى مرحـلة تاريخية ـ للعصـور القديمة ـ رغـم انهـا لـم تعـد موجودة الآن ، وهـم بذلك يؤكدون توهمـات زائفـة لدى العقـل العـربى عـن نفسـه) ففى هـذا المفهـوم يتـم الفصـل بين الثقـافة والحضـارة ، وتستبعد الثقـافة نتيجـة لهـذا الفصـل من العملية الاجتماعية (وهـذا ما نجـده أيضـاً لدى الحكومات العربية التى تـرى فى الثقـافة والكتـاب والروايـة والعمـل الفـنى ترفـاً زائـداً ، لا أهميـة لـه فى العمليـة الاجتماعية ، فتخلق فراغـا روحيـا وثقافيـا لدى الأجيـال الجـديدة ، التى قـد تجنـح للتطـرف فى الفـكر والسلوك ، لاشـباع احتياجاتهـا الانسانية العـامة) ، ثـم تتبنى السلطات مفهـوما للثقـافة يؤكد هـذا الفصـل بين الضرورى والجميـل ، بين الانتـاج الروحى والانتاج المـادى ، هـذا لكى تدفـع الأفـراد ليسـيروا فى مسـلك واحـد ترتضيه لهـم ، ويرتبط بمشروعهما السياسى ، ويحـاول الفـرد أن يحـلم بتحقيق عالمـه بدون تبديل لحـالة الواقـع ، ومن خـلال الأدوات والأشياء التى ينتجهـا العـالم الاستهلاكى ، وتوهـم الفـرد بأنـه حـر فى اختيـار ما يريـده من هـذه الأشـياء ، لتعمـق لديـه توهـم الحـرية الظاهـرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هـذا تؤكـد علاقات جـديدة للحيـاة الاجتماعية ، وتسـتبعد ارتبـاط الثقـافة بالحـضارة ، وتختفى صـورة الثقـافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للانسان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتحمـل نقـده للصـور القائمة للحيـاة اليومية . وتعمـل تلك الصـورة من الثقـافة المنفصلة عن الحضـارة على استبعاد دور الفـن من الحيـاة اليومية ، واسـتبعاد ادراك الحقيقة والحـرية فى خصوصية الانسـان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، فيلهث الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات — التى يتوهم السعادة من خلالها — هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن ارادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالمى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الأنانية والحقد على القلة القليلة التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير القانعة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتشويه الذى يصيب الانسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعوه لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالبا له — أى الانسان — بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر(١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الانسان وتشويهه .. حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر ايديولوجيا لقمع الانسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القاتلة للحياة اليومية .

والفن — لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتليفزيون — يقوم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة الى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون ان يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقتناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على اساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد — فى ظل هذا النظام العالمى — لا يستطيعون اعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تعساء مثله ، وان العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالى يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالى يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعضيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب عمر الانسان . بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة واقعية ، ترى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتحرر منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا من الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التأصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه . ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفـع ثقـافة المجتمـع الاستهلاكى شـعار يمكن ان يتفق الجميع عليه ، ويصـبح ما يحـدث للجسـم لا يستطيع أن يؤثـر فى النفس الانسانية ، وهـذه القضـية يتـم تقديمها لتبـرير الفقـر والاستشهاد وتقييد الجسم من خـلال التربيـة الثقافية التى تتحـدد فى منـاهج التعليم ، التى تطالب بقمـع مطـالب الجسـد الضرورية وان الغـذاء الروحى بديـل يتـلاءم مع الخبـز القليـل ، وتعميق الشعور بالاثـم لدى من يرضى حاجـات الجسـد ، والدعـوة للتحـرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لهيمنـة النفـس(١٢) .

ويستعرض ادورنـو هـذا الطـابع العـام للثقـافة المعاصرة كمـا يتمثـل فى صـورة الحـب التى يقدمهـا المجتمـع للأفـراد لكى يتبنـوا هـذه الصـورة ، ففى ظـل مجتمـع تحكمـه العلاقات التبادلية للسلع ، تصبح الصـورة السـائدة للحـب هى المنفعـة المتبادلة ، او ممارسـة التسلط ، ولهـذا يـرى الانسان المعـاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة فى المـوت ، لأن المـوت يستبعد الظـروف الخارجية التى تدمـر عـلاقة الحـب فى صورته التضامنية التـامة ، لأن صـراع المصلحة الذى يحـكم علاقـات الأفـراد فى مجتمـع التبـادل السلعى يختفى فى المـوت ، لانـه حين يمـوت احـد المحبين يتحـول الى قيمـة معنـوية تسـمو فـوق المصلحة المنفعيـة المباشرة ، كمـا هـو الحـال فى الفـن الدعـائى الذى يقنـع الفـرد باستحالة التغييـر الا بتغييـر العـالم بشكل كـلى . وتـم استخدام عـلم النفس فى تحـويل الجوهـر الباطنى الأصيل للانسـان ، لكى يفـرغ من قـدرته التمردية ، ويصـبح رقيقـا هـادئا ، شـاكيا ، لكنـه يخضـع فى النهـاية لحقـائق الواقـع وبهـذا أمكن تحقيق الهيمنة الجماعية ، من خـلال تسـخير كـل القـوى المتـاحة ضـد أى تغييـر حقيقى للوجـود الاجتماعى(١٣) . وفى ظـل هـذه الثقـافة التى تهتـم بالجـانب النفسى فى الانسـان ، يمكن استيعاب تلك القـوى والتطلعات التى لا تجـد مكـاناً لهـا فى الحيـاة اليومية ، من خـلال مثـال ثقـافى يصـور اشـتياق النـاس الى حيـاة أسـعد يمكن ان تتحقق فى عـالم انقى واسمى من هـذا العـالم الذى نعيش فيـه ، ويتـرك للفـن فى ظـل هـذه الثقـافة أن يعبـر عن هـذه الجوانب التى لـم يتـح تحقيقهـا فى الواقـع ، فيفسح المجـال لليوتوبيا ، والخيـال ، والتمـرد ، والعنف الذى لا يسمح بـه فى عـالم الواقـع . وترسـخ لدى الافـراد أن البحث

عن الحقيقة يكون فى عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكى يتم دفع الناس الى الخلاص الفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة فى المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة أن الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو فى الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل القائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود(١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوقظ الحس ، دون أى شعر بالاثم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وانما هو جميل فى ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « يعيد ايقاظ التفتح الجنسى »(١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الأهواء ، وانما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع البيلطوى ، من المألوف أن ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت فى الدين على سبيل المثال ، ليقدم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى فى الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده فى العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والعوز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة ايضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الشكل الاجتماعى .

ولعل فى تحليل مفهوم الجسم فى النظرية النقدية ، ولدى أدورنو بشكل خاص ، ما يساهم فى كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسىء البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والغريزة الجنسية فى كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها ايضا فى كتابه : فلسفة النفى ، وفى كتيبه الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن أدورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، الا فى دراسته عن « التسلطية » وفى إشارات قصيرة فى كتابه النظرية الجمالية(١٦) .

لكن يتفق كل منهما - ماركيوز وادورنو - فى تأكيد الارتباط بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل منهما عن الايديولوجيا الثقافية التى تدعو لفصل الجسم عن النفس ، كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، وأكد أدورنو على دور الحس كعامل جوهرى فى الخبرة الجمالية ، لأن الادراك الحسى للجسم فى الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم التطهرى ، ويتواءم شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم فى أدراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة الجمالية التى ترى فى التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهرى فى الخبرة الجمالية فى عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيوز عن أدورنو فى تقديم نقداً للطابع السلعى لمفهوم الجسد فى المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تأجيره ، أو تبادله وفقاً لمنفعة خاصة أو عامة(١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، أمام الانسان المعاصر ، لكي يكتشف الحقيقة(١٨) ، وقد استمد أدورنو هذه الفكرة من فلسفة شيلر حين اكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح أن المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع أفضل يمكن ان تتأتى من خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع أن يصل الانسان الى الحرية(١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها أدورنو فى فلسفته ككل هى تعنى سيادة الفن على الحياة .. وهذا يعنى أنه يعطى للفن دورا فريدا فى الثقافة المعاصرة ، ويستند أدورنو فى هذا الى أن جمال الفن ، يتمايز عن أشكال الثقافة الأخرى ، في كونه يتصارع مع الواقع القائم ، والحاضر السىء ، بالرغم من استخدامه لمفردات هذا الواقع فى التعبير عن الجمال ، والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على بؤس وتعاسة الواقع ، لأنه ينقله الى لحظة جميلة فى وسط

لا متناهى من التماسة ، فهى تخرج الانسان المعاصر من صورة للزمن المتراتب ، لتنقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد فى التخيل ، والخروج من آسر الواقع ، وبالتالى تثرى الوجود الانسانى بأبعاد اخرى غير ذلك البعد الوحيد الذى يتمثل فى علاقات التبادل السلعى . والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفنى عالماً يقوم أساساً على الجمال الفنى ، هذا الجمال الذى يقوم ادراكه على نشاط تخيلى ، او وهمى(٢٠) ، وهذا الطابع السحرى للفن ، هو ما يجدده والتر بنيامين بمفهوم العبق ذلك المفهوم ، الذى يعنى تفرد العمل الفنى فى اضفاء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانسانى ، لكن ادورنو يختلف مع مفهوم العبق الذى يقدمه والتر بنيامين ؛ ويرى انه مفهوم ذو طابع تصوفى ، ويطلق على هذه الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لأنه يتحرر من واقعية التشيؤ ، ويكشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته عنا الشكل السلعى ، وبالتالى تجعل الفرد قادرا على أن يسيطر على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل(٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبى حاجاته الحقيقية ، بحيث تتسع مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور العالم فى سوءه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق ادورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية بأنها تدمير ذاتى(٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبنى مفهوم للثقافة ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ؛ بحيث تكرس لخضوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالمى ، وتضامنه مع مفاهيم صورية عن المساواة ، والحرية ، والكرامة الروحية ، وهى كلها سمات للقوة وللسطة والنفوذ الاقتصادى والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلابد أن يقوم بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ، بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى سعيد ،

لا سبيل الى تحققه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولى للوجود ، بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم انها توهب نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط بمصالحها الضيقة ، ولكن بالزعم بان ذلك يحافظ على وجود الكل ؛ ولهذا فالفرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه الأنظمة التى تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور ان مصلحة الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب والتعاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ؛ مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن ايجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع المعاصر لممارسة التسلطية ، التى ينقدها ادورنو فى الآتى :

- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التى صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل كاف ، بالاضافة الى تاكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ، وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى والاداتى والتماثلى والوضعى هم اشكال العقل المسموح بتواجدها ، أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج الوجود الانسانى فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع اللاعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

- العداء للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الانسانية ، فلقد بدأ الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج عن يكون اداة لهذا النظام ، وبالتالى طرح مفهوما مغايرا للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الحيوية .

- العداء للبناء الفنى والجمالى ، اى العداء للأعمال الفنية التى لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تتنافر مع الانتاج الفنى السلعى .

- العداء للثقافات الصغيرة التى تقدم صيغة للتنوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التى يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وان وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه فبانه يعنى فناؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدعو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية فى التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعى ، وفن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة أن تبيع كل كنوز الفن فى المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومى ذلك .. وحتى يدخل الفن فى خدمة الدفاع الوطنى والاجتماعى والعسكرى .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والمحافظة على أرواح الناس ، فيجد الأفراد انفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الأفراد ، وإنما لكى تقوم بتمجيد الأمة وتفخيم صورة الحكومة التى تقوم بتحديث ادوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادى مما يؤدى الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالى تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون قائدة ومبشرة بحياة أفضل وأجمل ..

- إن وقت الفـراغ يتـم تنظيمـه وفـق مذهب المنفعـة العـامة ، بحيث تظـل مصلحة الفـرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظـام القـائم ، فسعادة الفرد تدور فى حـدود تنظيم وقت الفـراغ فى الدولة التسلطية الشمولية .

- ترفـع الدولـة التسلطية شعارات تخفى بهـا الصـورة الحقيقيـة للواقـع ، مثـل « انتشار عـام للقيـم الثقافية » ، و « حـق أعضـاء الشعب فى المنـافع الثقافية » ، و « رفـع مستوى الثقـافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمـة » كـل هـذا دون أن يتيـح للجماهير الفرصة لصـنع ثقافتها الجـديدة التى تحـل محـل الثقـافة التى تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبـر أدوات الاتصـال .

ورغـم أن أدورنـو لا يتحـدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنـه يامـل فى أن استمرار الحيـاة ، يعنى استمرار خـلق ثقـافة مغـايرة ، لتلك الثقـافة السائدة عن طـريق الفـن ، الذى يوقظ الحـواس ، ويدافع عن الحيـاة ضـد المـوت بكـل أشـكاله .

- الفن فى عصر الاستنساخ الآلى « الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنـو كثيـر من آرائـه حـول الفـن والظاهرة الجمالية من صديقه والتـر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، ولهـذا كـان ضروريا عـرض آرائـه حـول الفـن وعلاقته بأدوات الاتصـال ، وحـول علاقة الفـن بالتقنيـة ، هـذه العـلاقة الأخـيرة التى استخدمها أدورنـو فى تحليلاته ، رغـم بعض الاختلافات بينهمـا(٢٣) ، هـذا بالاضافة الى تبنى أدورنـو لكثـير من تحليـلات بنيامين لموقـع الفـن من الحيـاة الحديثة من خـلال تحليـل بنيامين لمفهـوم اللعب فى دراسته الرائـدة عن المدنيـة واللاعب(٢٤) ، وهـذا يعنى ضرورة عـرض آراء بنيامين ، التى تبناهـا أدورنـو(٢٥) .. لأنهـا تمثـل ركيـزة محـورية فى تفكـيره الجمـالى ، ولنبـدأ بتحليـل والتـر بنيامين لعـلاقة الفـن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقـة الصـلة بفـكر أدورنـو .

يرصـد بنيامين تطـور عملية نسـخ الأعمـال الفنيـة ، بـدءا من عملية الصـب والطبـع ، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمـال الفنيـة

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفنى كان فريدا ، لا يمكن ان يستنسخ آليا) — الى عملية الطبع على الحجر باستخدام الأيدى ، الى التصوير الفوتوغرافى ، الذى ادى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور اشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها اشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية اثرت على اشكال الفن التقليدى(٢٦) .

ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصراً واحداً : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك أن خامات العمل الفنى وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالى تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين اساسيين للتفكير الاستطيقى عند ادورنو ، واخذه من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية(٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيميائى او الطبيعى ، ولا يمكن — بالطبع — القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفنى يحددان أصالة العمل الفنى ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى ، لأنه ليس له وجود فى اسلوب الاستنساخ(٢٨) .

ولكن اسلوب الاستنساخ قدم امكانيات اكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ ان يبرز جوانب فى العمل تنذ تغفلها العين المجردة ، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن تتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة أن تحليل ميشيل فوكو للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية »(٢٩) ، وعن طريق هذه التقنية أمكن

اقتراب العمل الفنى من المتلقى ، فأصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله فى مدينة تبعد عنبا آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكاتدرائيات ضخمة من خلال فيلم سينمائي .

ورغم هذه الميزات التى يتيحها اسلوب الاستنساخ للعمل الفنى ، فإن اصالة العمل الفنى تتلاشى ، ونفقد بالتالى الشعور بهيبة الشئ أو الهالة المقدسة التى تحيط بالعمل الفنى ، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفنى(٣٠) فما يتلاشى فى عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفنى ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج عن مجال الفن ، لأن العمل الفنى يعتمد فى وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدى الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدى هذا بخروج العمل الفنى من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد ادى هذا الى زلزلة عاتية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة فى انتاج الأعمال الفنية تؤدى الى تصفية العنصر التقليدى فى الموروث الثقافى ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الأعمال الفنية .. « فالسينما — على سبيل المثال — حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو فى منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة »(٣١) .

ويقترب مفهوم « العبق » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكانط الحديث عنه ، فى معرض تفرقته بين الجميل والجليل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفنى ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقرن بين المفهومين — العبق والجليل — هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعبق بأنها الظاهرة المتفردة ، والتى تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشئ(٣٢) ويتفاعل « العبق » فى عصرنا أو فى الأعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شئ ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة — نمتهما

طبيعة الحياة الاستهلاكية — فى ان تجعل كل شىء أقرب إليها : ماديا وانسانيا . فالعمل الفنى الأصلى يتميز بالتفرد والثبات ، بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر لديه رغبة فى هتك ستر الشىء ، وبالتالى اهدار عبقه الخاص ، لكى ينمى لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على احساس المساواة الشاملة بين جميع الأشياء ، الى درجة تطبيقه على الأعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه(٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفنى ووجوده فى نسيج التقاليد التى تكون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق يقدسونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين فى العصور الوسطى على انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقه . وتعبير الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت الأعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن عبق العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة المتفردة للعمل الفنى الأصيل تجد اساسها فى الطقوس المصاحبة لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ، الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى فى اكثر اشكال عبادة الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ، أو كأداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمقاومة استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالى القضاء على عبقه واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إبتداع لاهوت خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ، الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس المحتوى أو المضمون(٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة الشعائر والطقوس ، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن ان يقوم بها .. وبالتالى يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من ان يكون اداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على اساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت اصالته وتفرده ، وعلى اساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض . لأن الابداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان اداة من ادوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التاكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للابداع ، مختلفة عن تلك الوظائف التى عزت للفن فى عصور سابقة(٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحباء — غائبين أو اموات — من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما اصبح الوجه الانسانى ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعاث « العبق » من هذه الصور المتمثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الامر ، بتراجع الانسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، او تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول انه عندما تحرر الفن من اساسه الشعائرى من خلال الاستنساخ التقنى فإنه فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصر الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقا اخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاءلت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحى

المباشر ، بينما الثانى تتقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فممثل المسرح اقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعايشة ، بينما ممثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا(٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكتسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هناك احساس عميق بالغربة يعترى الممثل امام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان امام صورته المنعكسة فى المرآه . فالممثل امام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن اماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض ضمور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة(٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى اثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفرده ، اوشك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما ادى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادرا على أداء دوره المهنى فحسب(٣٨) .

بالاضافة الى أن الفنون التى تعتمد على التقنية تحد من قدرة المتلقى التخييلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخييلى ، بينما السينما تجعل من التخييل محدودا ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضاءة تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تأويل كلى خاص .

ويغير الاستنساخ الآلي للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ؛ فالفنون التي يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الأعمال التي تتطلب نوعا من التلقي الفردي ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل التأثير على الانسان التي في الطريقة التي يتمثل بها العالم الذي يحيط به . وسيكلوجية الأداء التي تظهر من خلال الفيلم السينمائي تؤثر في استخدام الأفراد للأدوات ، وفي استخدامهم للادراك الواعي في الحقل البصري والسمعي ، وترتب على هذا ان وحدات السلوك يمكن تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، اتاحها الفيلم السينمائي ، ولم يكن هذا متاحا من قبل في اللوحات الفنية او المسرح فاصبح العلم ممتزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة من المعرفة العلمية ، عند التعرض لأي موضوع من الموضوعات ، فحين تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما اكثر ابهارا ، القيمة الفنية في التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم الايجابية للسينما (التطابق بين الفني والعلمي) . بالاضافة الى مهاجمة افضل للضرورات التي تسود حياتنا ، ويمكن للسينما أن تكون أداة للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافي ايجابي ، يجعلها مستقلة عن رأس المال الاحتكاري الذي لا يهدف الا للربح فقط(٣٩) .. ولذلك يمكن للفنان المبدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التي قد تبدو لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف اماكن تبدو لنا عادية ، وهي ليست كذلك ، وتخرجنا من آسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير عن قرب الذي يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطئ الذي يقدم لنا تمدد الزمان ، في تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطباعا بحركات منسابة ، وخارقة ، ومحلقة .. ولذلك يمكن القول : لقد ادخلتنا الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما إدخلنا التحليل النفسي عالم الدوافع اللاواعية .. ذلك لأن الطبيعة التي تبدو أمام الكاميرا تختلف عن تلك التي تظهر للعين المجردة(٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم افضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم نكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هى اثارة تطلعات وحاجات تخرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها آلا فى المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى فى امكانات الانسان وطاقاته التى لا يقوم الواقع الراهن فى ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا — عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية — تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليها من خلال تطوير المستوى التقنى ، اى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، ولاستخدام الشعر لوحدات من الصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من اخصب بذور الفن ، وافضل لحظاته التى يتطلع فيها الى استثارة المتلقى بهموم جديدة ، وابعاد غير مالوفة فى تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التى يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المتلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المتلقى(٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوجيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، ان طبيعة التلقى الكمى — الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التى تشاهد الفيلم — قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التاملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المتلقى وتركيزه على العمل الفنى ، أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التى تترى على شاشة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها أدراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة — وهى تاريخها اطول من تاريخ اى فن آخر — تستقبل من خلال

الاستخدام او المشاهدة ، او من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعمارى ، بقدر ما يتم هذا التلقى عن طريق الاعتياد — نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعمارى او ذاك — الذى يحدد لنا جوانب التلقى بما فيها الجانب البصرى(٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد ، او الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة ، اصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المعاصرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتحها مشاهدة الافلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التشتت اصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين ان السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهقر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التشتت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية ايضاً ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما اداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس اخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة(٤٣) .

إن التزايد فى اعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتليفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على اجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة(٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الانسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، فالاستطيقا بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطيقا الحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هى برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل انتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات انتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وادوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل الى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوچيا كعضو من اعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هى ثورة التكنولوچيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكناً للانسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، ادى لنشأة ما يسمى « باستطيقا الحرب » ، هذه الاستطيقا التى تقوم بصياغة وجدان الانسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الادراك الحسى للانسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب ـ بمفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار ـ لتقديم الاشباع الفنى للادراك الحسى ، الذى غيرته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والادراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وصارت الجماهير تتذوقه على مستوى الخبرة الاستطيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو نجعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضفاء الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال اشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وطلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية اقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى فى الفن استثارة لآفاق مستقبلية للانسان ، وترى فى الفن جزءا من النسيج الانسانى الذى يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للانسان(٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذى يحكم الواقع الانسانى الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذى يعود على الانسان من جراء فعل معين ، مستخدمة فى ذلك آلية التشتت فى استقبال الانسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التى تتحقق فى السينما ، والسينما هى الشكل الفنى الأمثل الذى يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التى تواجه الانسان ، فحاجة الانسان الى التعرض لآثار الصدمات هى وسيلة يلجأ إليها لكى يتقبل الأخطار التى تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التى أصابت جهاز الانسان الادراكى ، هذه المتغيرات التى يستشعرها الشخص العادى حين يجتاز شارع مزدحم فى مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لشريط الأخبار السينمائى الذى ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على احد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده فى تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التى يتم حشد الجماهير بصورة تؤدى الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض القضايا الجمالية التى تثيرها علاقة الفن والتكنولوچيا ، ان تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت التراچيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة فى شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس(٤٦) . فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذى يمكنها من استشراف آفاق مستقبلية للوضع الانسانى ، ولذلك لا يمكن للعمل الفنى أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر .

وقد ساهمت التكنولوچيا فى التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة — مثل السينما — كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على احداث تغيرات فى انماط التلقى تمهد الطريق امام الاشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطور الفن وظهور اشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ — التكنولوچيا .

٢ — استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ — التغير الاجتماعى وأثره فى تغيير أنماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالى فان موقف ادورنو من التكنولوچيا هو موقف متعدد الابعاد .. فهو يرفض التكنولوچيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الانسان ، وبالتالى فإن استخدام اتكنولوچيا فى انتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استنساخ العمل الفنى عن طريق التكنولوچيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من اجل نسخ الانسان ايضا ، فإذا كانت التكنولوچيا تنزع عن الفن الطابع التفردى له ، فان التكنولوچيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع عن الانسان الطابع التفردى له ، بحيث يتوهم ان الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوچيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التقليدية ، جعلت من الحرب سوقا لانتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلا من توفير جهد الانسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسد فى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى ترتكز على ثلاث محاور هى : التكنولوچيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الانسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حال فيه ما قدمته النظرية النقدية من اسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعضيد بعض اشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على أخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى انسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالمى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويبتعد عن منطقه المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطا بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، واعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واظهار للاختلافات المكبوتة والمضمرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلا من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة لديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه واريك فروم التى طرحت افقا جديدا بدلا من الأفق المسدود الذى وصلت اليه النظرية النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر فى كتابه السابق الذكر الذى صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimati on Crisis, trans by, T. Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthelics theary, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ ـ باتريك تاكيسيل : المدنية والملاعب : دور والتر بنيامين فى تاسيس علم الاجتماع التصويرى . ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ويوجين العدد ٧٨ ص٥٠ .

٥ ـ تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدميره ، أنظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ص١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theary, P, 4 .

٧ ـ هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعا للفترة التاريخية ، والتعريف الذى يقصده ادورنو للحضارة هى مجموع الجوانب المادية فى حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالى يتم التمييز ـ فى فترة تاريخية من حياة المجتمع ـ بين الحضارة والثقافة ، على اساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية فى حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة Culture هذا المضمون فى المانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات التقدم الفكرى معيارا اساسيا للتمييز بين مراحل تطوره . وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب المادية مستقلة عن حياة الانسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

مسيرة الروح التى تتجسد فى اشكال مادية واجتماعية وثقافيه مثل الاسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120 .

٩ - انظر محاورة افلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ، كذلك محاورة القوانين ، حيث أوضح رأيه فى كليهما حول الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialecticof Enlighenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكوه هذه الفكرة الى اقصى حد لها ، حين نقد العلوم الانسانية ، التى استخدمت كأداة فى يد الدولة التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسى الذى اتخذ وسيلة لقهر الافراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ، من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين فى كتابه تاريخ الجنون : أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه فى البداية على المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكى يتم عزلهم عن المجتمع ، فالعزل السياسى كان يستخدم الطب النفسى فى تعزيزه وتبريره .

لمزيد من التفاصيل حول رؤية فوكوه للجنون ، انظر : د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - أوضح أدورنو هذا فى كتابه جدليات التنوير ، فى الجزء الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدى هذا الى تبنى مفهوم سلبى للدين ، يتمثل فى وضع الطابع الروحى فى مرتبة أسمى من الضروريات الحسية ، وبالتالى صهر المنادة فى السماء ، والموت فى الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم - بقمع ذاته ، ويقتنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما هو يقنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ماهو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس فى العالم الاجتماعى ، وإنما فى نفسه الفاسدة ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة نمط نشائد الحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlightenment as Mass decepticrs, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب فى المجتمع الصناعى المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا فى كتابه : فن الحب ، وعالج هربرت ماركيوز هذا الموضوع فى كتابه : ايروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع فى أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسى للخبرة الجمالية بدا مع باو مجارتن ، الذى ركز على إبراز هذا الطابع الحسى كوسيط مشترك يتيح التواصل بين الفنان والمتلقى والناقد .

١٥- ذكره هربرت ماركيوز فى كتابه « فلسفة النفى » الترجمة العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ١٢٩ — ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم فى الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية بعلم الجمال :

- Adorno : Aeslhelic Lheory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيوز : فلسفة النفى ص١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة ايضا فى قصيدة له عن الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف فى يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theary, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Iameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, walter Benjamen and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجـد فى هـذا الكتـاب الرسائل المتبادلة بين أدورنـو وبنيـامين .

24 - Richard wollin : walter Benjamin An Aesthetic of Redembtion, Columbia Universety press New york, 1982, P, 86 .

٢٥- تعـرف بنيـامين على أدورنـو وهوركهايمر فى الثلاثينات من هـذا القـرن ، وانضم الى معهـد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشـر بعض دراساته فى مجـلة المعهـد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجـلة التنميـة الاجتماعية) ، مثـل دراسته عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الآلى فى العـدد الخامس سـنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقـالة بنيامين الهـامة عن الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، لهـا ترجمـة لسـيزا قاسـم نشرت فى العـدد الثالث من مجـلة شـهادات وقضـايا شـتاء ١٩٩١ من صـفحة ٢٣٧ الى صفحة ٢٦٤ وقـد اعتمدت عليهـا .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفـن فى عصـر الاستنساخ الصناعى ، الترجمـة العربية المشـار اليهـا ص٢٤٤ .

٢٩- قـدم ميشـيل فوكـوه تحليـلا لهـذه اللوحـة فى كتـابه نظـام الأشـياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمـة هـذا المصطلح د. سـيزا قاسـم فى معرض ترجمتها لنص بنيـامين . .

وبينت أن العبـق « aura » هـو ما يعـرض تفـرد العمـل الفنى وأصـالته ص٢٤٠ .

٣١ـ انظر نص تودروف عن اكتشاف أمريكا أو الغزو ، وقد ترجم النص اكثر من ترجمة الى اللغة العربية ، أبرزها ترجمة بشير السباعى •

بشير السباعى ، دار سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٣ •

32 - E, kant : The critigue of judgeiment, Irans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86.

٣٣ـ والتر بنيامين : العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤ـ المصدر السابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ •

٣٥ـ المصدر السابق ص٢٤٤ •

٣٦ـ المصدر السابق ص٢٤٦ •

٣٧ـ المصدر السابق ص٢٤٦ •

٣٨ـ المصدر السابق ص٢٤٧ •

39 - Adorno : Aesthetic theary P, 85.

٤٠ـ والتر بنيامين : مصدر سبق ذكره ص٢٤٩ •

٤١ـ المصدر السابق ص٢٥١ •

٤٢ـ المصدر السابق ص٢٥٢ •

٤٣ـ المصدر السابق ص٢٥٤ •

44 - Adorno : Aesthetic P, 467.

45 Ibid : P, 89.

46 - Ibid : P, 47.

الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- نظرية علم الجمال .
- استطيقا العمل الفنى .

لقد تحول ادورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمقولاتها أن تفسد السحر الايديولوچى الذى وقعت فى أسره . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شىء آخر »(١) ولهذا يعتقد ادورنو أن الأمل يكمن — فى النهاية — فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من ايديولوچيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخييل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع »(٢) .

ويتمايز كتاب ادوريو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وانما هو يحاول أن يستشرف آخر ممكنات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم انه ينقل لنا خبرة حسية ، يمكن فهمها ، الا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لأى تحليل نظرى(١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الادراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وانما يعنى الادراك الحسى فى اثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

ادورنو ، للعمل الفنى ، يبين لنا الى أى مدى تمرس أدورنو فى التعامل مع الفنون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنية التى تتخطى فى كثير من الأحيان الحدود الفاصلة بين النقد الفنى ، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن :

لكن قبل ان نقدم تحليلا لكتاب ادورنو « النظرية الجمالية »، أو « نظرية علم الجمال » الذى لم يترجم الى اللغة العربية من قبل ، لابد أن نوضح المقصود بهذا المعنوان ، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستطيقا Aesthetic ، بمعنى البحث فى المبادىء التى يرتكز اليها هذا الميدان الجديد ؟ بمعنى أن يكون بحث فى ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطى لكلمة ميتافيزيقا ، فالمقصود بها لدى كانط البحث فى المبادىء التى تقوم عليها الجماليات ، فميتافيزيقا العلم عند كانط ، هى البحث فى المبادىء التى يقوم عليها العلم ، وبالتالى يكون بحث أدورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستطيقا) . ام هو بحث فى الخبرة الجمالية ، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال ، بعيداً عن المعايير القيمية ؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن ، والنقد الفنى ، لنرى — بشكل دقيق — انتماء محاولة أدورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية(٤) .

— نظرية علم الجمال :

يتكون كتاب ادورنو النظرية الجمالية من اثنتى عشر فصلا ، وثلاثة ملاحق ، ففى الفصل الأول يتحدث ادورنو عن الفن والمجتمع والاستطيقا • فيبين ان الحديث الآن عن الفن ، أصبح مشكلة ، لاسيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية ، والمجتمع ، لاسيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا أواوية ما ، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة ، فهل يأتى الفن أولا ، ثم تجىء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتاسيس نظروه للفن ترى فيه انعكاسا لما يحيط به من عوامل مختلفة ، وحقيقة الأمر ان هذا تاويل لموقع الفن ، واسقاط لتصورات مسبقة عليه ، ومحاولة لملء الفراغ اللانهائى الاحتمالى لابعاد الانسان الذى يجد نفسه فى حاجة الى المخيلة ، لادراك أبعاد تجربته غير المرئية(٥) .

ويرصـد أدورنـو ظهـور الحركات الفنيـة التى قدمت ثورة فنيـة منـذ عـام ١٩١٠ ، فلقـد تزايدت أعـداد الأعمـال الفنيـة ، التى تنهج نهجـاً مغـايرا لمفاهيم الفـن التقليدى وآليـاته(٦) . واستطاع الفنـان أن يكتسب حـرية جـديدة ـ لـم تكن متـاحة لـه من قبـل ـ فى تناول موضوعات ، كـان محـرما الاقتراب منهـا ، وحـرية فى تدمير الأشكال التقليدية ـ فى انتـاج العمـل الفـنى ، ولكن ـ رغـم هـذه الحـرية ، التى اكتسبها الفنـان ـ أحـاطت بالفـن شكوكا حـول جـدواه ، لاسيما بعـد سـيطرة مبدأ المـردود الاقتصادى ، وهيمنته على مختـلف اشكال الحيـاة الانسانية ، ممـا يترتب عليـه وضـع الفـن موضـع الشـك والريبـة ، وخصوصا بعـد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كـأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفـن مرادفـا للدعاية والاعلان ، وتضاءلت مسـاحة الفـن « الحقيقى » ، الذى لا يستخدم كـأداة فى يـد المؤسسات ، لأنـه متحـرر من آسـر السـياق الذى يحـكم الواقـع ، وبالتـالى طرحت اسـئلة قديمـة عن قيمـة الفـن وجـدواه ، وعلاقته بالمجتمـع والحيـاة الانسانية .

وهـذا توصيف من أدورنـو لحـالة الفـن الآن فى الحيـاة المعاصرة ، ونهجـه الدائـم ، هـو التسـاؤل ، الذى يكشف عن أبعـاد الموقف من منظـور مغـاير ، فيحـدد أهميـة العمـل الفـنى فى كشفه للمقمـوع والمكبوت فى الحيـاة الانسانية ، ولكنـه يميـز بين نوعين من الفـن ، النـوع الأول : الفـن السوفسطائى أو الفـن الكـاذب الذى يدمج نفسـه مع الأنواع الأخـرى من الدعـاية(٧) ، ويتكيف مع الحيـاة الحديثـة ، وليس لديـه أيـة قـدرة على المقاومة أو النفى ، فهـو وسيلة ايديولوجية ، لتبـرير الحيـاة من خـلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنيـة . والنوع الثـانى هـو الفـن الحقيقى الذى يمثـل قـوة احتجـاج ضـد كل ماهـو قـائم ، ويؤدى الى الاغتراب والتشيؤ والنكوص . والنـوع الأول يستخدم الشعارات والاكليشيهات التى تضـفى مقـدار من السعادة والألفـة على العـالم المتفكك الحـزين ، بينمـا النـوع الثـانى يقـدم نوعـا من العزاء للانسان على ماق العـالم من تمـزق وبالتـالى يحـرر الانسان من آسـر العـالم ، عن طـريق النفى لـكافة الأشكال التى تجعـل وعيـه يستنيم لهـذا العـالم .

ويقدم أدورنو فى هذا الفصل تفنيدا للأسئلة المزيفة التى تطرح عن الفن ، وخصوصا تلك التى تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل فى قضية موت الفن death of art (٨). فيرد على حجة هيجل القائلة بأنه فى العالم الذى يسعى الى صياغة كل شىء وفقا لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فان الفن يموت ، لانه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد معدة سلفا ، لان الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والانسان فى العصر الحديث — وفقا لمنظور هيجل — لا يقبل الا الأشياء التى يمكن صياغتها فى قانون كونى ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فان هنالك نوعا من الحجاب بين طبيعة الانسان المعاصر وبين الفن الذى يثور على القواعد التى يتبناها الانسان ، ولهذا فالفن الحقيقى من وجهة نظر ادورنو لم يمت ، طالما أن الفن لم يخضع القواعد والقوانين التى تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش ادورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذى قدمها چورج لوكاتش ، ويبين عيوبها ، ويبين ان الفن فى اعتماده على بنية التخييل الحسى ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمع(٩) ، ولذلك لا يمكن احالة الفن للمجتمع ، والا فان ما نقدمه حين ذاك يكون تفسيرا ايديولوچيا للفن ، بالرجوع لما هو كائن ، بينما الفن تخييل لأبعاد متعددة ، والمجتمع احد هذه الأبعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش أدورنو التفسيرات التى تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بما ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم ادورنو — بعد نقده لنظرية الانعكاس — نقدا لنظرية التحليل النفسى فى الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانط وفرويد للفن(١٠) . وعلى الرغم من استفادة ادورنو من استطيقا فرويد فى تحليله للأعمال الفنية ، الا انه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد فى تفسير الأعمال الفنية ، ويبدو ادورنو فى هذا الجزء اقرب الى كانط منه الى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما فى اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفنى ، والنقد الذى وجهه أدورنو لمنهج التحليل النفسى للفن ، يتلخص

فى تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى فى عمية الابداع والتذوق الفنى ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما فى عملية الخيال ، والتعبير عن المكبوتات لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمصدر من مصادر الابداع لدى الفنان أيضا ، ويقوم بتفسير العمل الفنى بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى أن تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية فى حالة الفن ، وفى حالة الحلم هى عملية واحدة(١١) ، ولكن القصد الذى يوجه التكوين مختلف فى الحالين ، والحلم كالفن لغز مشخص ، والتماثلات التى قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو الابقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تومىء الى — على العكس من ذلك — قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفنى — مثل الحلم — بوصفه نصاً ينبغى تفكيك رموزه ، فالعمل الفنى هو التدوين الأصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه الا فى ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفنى من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتقن قراءته . فالعمل الفنى يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل فى النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التى يتألف منها العمل الأدبى ، على أنها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال اللذات العابثة والكسل وخبرات السعادة والألم ، والكذب لديه هو حالم فى وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ فى المبدع ذكرى تجربة أسبق ، تنبثق من خلالها رغبة فى التحقق من خلال العمل الفنى(١٢) . والعمل الفنى يكشف عن عناصر التحريض القائمة التى تستدعى لا شعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد فى احدى جوانبه ، حين فسر مسرحية « نهاية الحفل » لضمويل بيكيت على أنها تشنيؤ ونكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التى يركز عليها أدورنو فى تحليله لفرويد فى مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هى أنه ليس هناك

نظـام طبيعى او منطقى للاشعور ، وهـو مصـدر الفـن عند فـرويد ، بالاضـافة للخيـال ، فهـذه الطبيعة الخاصـة للفـن التى تخـرج عـن منطق الواقـع ، هى ما يميـز الفـن على الاطـلاق ، والفنـان ـ لـدى أدورنـو ـ هـو الذى يحتفظ عمـله الفـنى بشكله الذى يأبى على الدلالة الجاهـزة ، ويحتفـظ بمنطقـه الخـاص ، على عكس الانسـان فى حياته الواقعيـة حين يتذكـر الحـلم الذى رآه اثنـاء النـوم ـ والتذكر هنـا هـو فعـل شعورى واع ـ فعند ذلك فقـط تتخـذ محتويات اللاشعور شـكلا ذا دلالـة ، بينمـا الفنـان يسعى لتقـديم حلمـه الابداعى كمـا هـو ، حتى لا يفقـد خواصـه الرئيسية حين يدخله فى شـكل منطقى يمكن تفسـيره بالرجـوع لمـا هـو كـائن ، وليس بالرغبـة بالتحـرر ممـا هـو كـائن . ويأخـذ أدورنـو على فـرويد أن التحليـل النفسى للفـن لديـه سـجين منطق العـلاقة ، وتمثلهـا ، وهـذا يعـوقه عن اكتشاف التعـدد الغنى للمعـانى فى العمـل الفنى ، التى لا يمكن ردهـا للسـيرة الذاتية للفنـان فحسـب . وان كـل نص لا يتيـح لنـا اكتشـاف هـوية مؤلفـه فحسـب ، وانمـا يتيـح لنـا ادراك (نص الحيـاة) من خـلال الخيـال الحسى ـ وانـه يمكن حـل لغـز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجمـاعى كأساليب للرقـابة السياسية على اختـلاف العصور ، وليس بالكبت الفـردى فقـط ـ ويأخـذ أدورنـو على فـرويد ملاحظة هـامة تتعـلق باهتمـام فـرويد بمضمون العمـل الفـنى أكثـر من اهتمـامه بالسـمات الشكلية واللغـوية والتقنيـة ، وهـذا يبعـده عن الجماليات المعاصرة التى تركـز على الآليات التشكيلية بوصفها ثـورة فى الفـن(١٣) .

وفى الفصـل الثـانى ، يتنـاول ادورنـو المشكلات التى يثيرهـا وضـع Situation الفـن فى عصرنا الراهـن ، فيحلل العنـاصر المـادية للفـن المعاصر ، التى تعـددت بشكل لـم تعـد المقولات الجمالية الأوليـة مقبولة فى تحليـل طبيعـة الفـن المعاصر ، فـلم يعـن للفـن هـذا الطـابع الجوهـرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا بـه فى المجتمعـات السـابقة(١٤) واصـبح للفـن وضـع خـاص فى الثقـافة التى يطرحهـا المجتمـع الصناعى الذى نعيش فيـه ، هـذه الثقـافة التى تلقى بظلالها على كـل شىء فى المجتمعـات الحديثة ، ولهـذا لـم يعـد من الممكن تنـاول قضـايا الفـن ضمن اطـارى مذهبى ، بحيث يأتى الفـن فى خاتمـة النسـق الفلسفى كانعكاس ثانى للعلاقات الأوليـة

التى يطرحها الفكر السياسى ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التى تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد أدورنو ان يؤكده هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالى فهو ينقد التصورات التى تلحق الفن بعوامل اخرى ، مثل الجمالية الماركسية التى تحاول معاملة الفن كايديولوجيا ، وتعمل على ابراز الطابع الطبقى للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدى الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية فى العمل الفنى ، لا ان تفرض من الخارج ، بل تندرج فى عداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة فى الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الأصيل والحقيقى — من هذا المنظور — هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالى يوحد بين السياسى والجمالى ، أى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك فى التشيؤ الذى كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات(١٥) .

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى اداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى الا بدائنا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من أن نبدأ من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى أسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقه اداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فانه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التمرد الذاتي علي ماهو متاح ، ويبدو كامكانية وحيدة للوجود الانساني . والفن بذلك يتحول لقوة منشقة عن الواقع ، لأن الشكل الجمالي يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكتف بذاته ، ومحكوم بشروط أخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالي الذي يتم عبر اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفني أن يعيد تمثيل الواقع ، وهو يضعه في قفص الاتهام ، ويكشف بالتالي عن الممنوع والمكبوت في داخله ، ولذلك يركز أدورنو علي أن وظيفة الفن النقدية تكمن في الشكل الجمالي ، لأن الشكل الجمالي يتجاوز الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتي - الذي لا ينتج وعيا زائفا ، أو وهما - الوعي المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ، وهو الذي يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها علي ادراك صورة أخرى للواقع غير تلك التي تلح عيها أجهزة الاعلام ، وأدوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكي يقوم الشكل الجمالي بهذه الوظيفة ، فلابد أن ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكي تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص الشكل الجمالي يجعل المبدأ الذي يحكم عالم الفن مختلف تماما عن المبدأ الذي يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغايرا لما هو معطي وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدي الفن وظيفة معرفية ، لأنه يبلغنا بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة أخرى غير الفن .

ويتناول أدورنو - في الفصل الثالث - مفهوم القبيح والجميل ، وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness كمفهوم معياري مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قيمي يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة علي النسق الثقافي القائم ، فالمفهوم الجمالي يتداخل مع المفهوم السياسي والاجتماعي ، ويقوم أدورنو ينقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهير في الأعمال الكلاسيكية التي تصور البطل في صورة كلية ، لكن مفهوم القبح في الفن المعاصر الذي يتخذ صور التمزق والتفتت بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء ايجابي يخرج المتلقي من الانغماس في الواقع ، أو تخديره بابعاده عن الخروج من أسر الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية في فلسفة التاريخ ، التي تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ، ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كعلاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف فى هذا الجزء — مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا فى شيوع الأعمال الفنية بنسخها — رغم أن هذا قد أفقد العمل الفنى تفرده ، ونزع عنه الهالة المقدسة التى كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو فى تصور بنيامين نوعا من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره فى تنفيذ ما تريده(١٦) .

ويتناول أدورنو — فى الفصل الرابع — موضوعا تقليديا هو الجمال فى الطبيعة ، أو الجمال الطبيعى ، فيقوم بتحليل الجمال فى الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، ويبين أن الجمال الطبيعى تعبير عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم فى التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فانه يحلل الآراء التى تقدم نقدا Condemnation للجمال الطبيعى ، ولاسيما هيجل ، فيقدم ما وراء نقد هيجل للجمال الطبيعى :

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعى الى الجمال الفنى(١٧) ، ولهذا ينتقل فى الفصل الخامس لتحليل الجميل فى الفن كرؤيا وكروحانية وكعنصر فيزيائى ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيجل بوجه خاص ، لأن هيجل هو الذى اهتم بالفن بوصفه تعبيرا عن الروح(١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلى لفلسفة هيجل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذى يقدمه هيجل وبين مفهوم اهيولى Choas الذى لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة فى الفن تعطى له طابعه النوعى .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير فى الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفنى يخلق وهما خاصا به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على انتاج اشكال اصيلة للابداع الثقافى . فالوهم فى العمل الفنى ، أو ما يبدو كذلك هو الذى يعطى للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيدا عن الواقع ، وهذا التبعيد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولاسيما الأعمال الادبية تبدو وكأنها تنطوى على ذاتها — من خلال الوهم — انطواء شديدا لتحمى نفسها من الواقع المعاشى(١٩) ، وقد تحقق

والتر بنيامين من وجود هذه الظاهرة فى اعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليرى ، فهذه اعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللاجتماعى ، والفوضى ، وكأنه تمرد خفى من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعر ما لا رميه ايضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر انماطا من الادراك والتخيل والمشاعر الحسية التى تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مغاير لمبدأ الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى انيوتوبى للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وانما على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجربة مختلفة تماما عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالى فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » أو الاختلاف النوعى . ولهذا يتناول ادورنو فى الفصل السابع اللغز النوعى ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكى يعمق من مفهوم الوهم الجمالى Aesthetic Illusion الذى يتخذ شكل الأسطورة حينا ، ويتخذ شكل البناء التركيبى حينا آخر ، فسمات هذا الوهم (اللغز النوعى Enigmatic quality) يتعين فى الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها فى المضمون المباشر ، وقد ادى اشارة — مثل هذه القضايا — الى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولاسيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة فى الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفى فى الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد ادى هذا الى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning فى الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقى فى هذه القضية ، وحلل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والعلاقة بين الشكل والمضمون . ومفهوم التمفصل Articulation والعناصر المادية والذاتية فى العمل الفنى ، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية فى الفن(٢٠) .

وتتأسس نظرية ادورنو فى علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانط ، كما حللها فى « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا الى تحديد اللغة النوعية فى العمل الفنى وعلاقتها بالمعرفة

الموضوعية ، وادراك الجدل القائم بين الذات والموضوع فى العمل الفني الذي يتجسد فى آليات وعناصر العمل الفنى .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالى فى القرن التاسع عشر ، وهى : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشيؤ والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفنى ، يحدد بها ماهية التقدم فى الخبرة الجمالية بالعمل الفنى على أساس انه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الانسان Artifact وينادي ادورنو بتقديم تحليل محايث للعمل الفنى(٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد « Monad » ، وهو لفظ فلسفى مستمد من فلسفة ليبتز ، وكتابه المونادولوجيا ، وهو يرد العالم الى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وادورنو يريد رؤية العمل الفنى بوصفه كونا مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، والى اى مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب افلاطون وهيجل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعيناتها فى الأعمال الفنية ، بينما ينظر ادورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على انها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ — بهذا المعنى — يقدم التأسيس التكوينى لمبدأ الوضوح Intelligibility فى العمل الفنى ، فالوضوح مرتبط هنا بآليات الثقافة التى تعمد الى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التى ينتج من خلالها الفنان عمله الفنى ؛ وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر فى تحويل أعماله لتبدو فى اشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفنى ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل او التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التى تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فنى يمكن ان يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين فى تفسيراتها وتأويلاتها ايضا . ثم ينتقل ادورنو للحديث عن مفهوم الجليل فى الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان او اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر ادورنو الى اللعب على اساس انه نشاط اجتماعى ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل لمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التى ترى فى اللعب نوعا من الأداء اليومى للأعمال الثقافية ، التى يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فأداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة محددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا لسلطة ، أو هيئة ، أو كيانا اجتماعيا ، بينما فى اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الأداء ليصبح مقرا للجذب العاطفى ، ويكشف عن الجانب غير المرئى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة فى روح الانسان ، فتجعله يسلك على نحو غير ذلك النحو الذى يسلكه فى حياته العملية ، بل أن موجهات السلوك تختلف فهو لا يقمع رغباته كى يرضى رؤسائه ، وانما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكى نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذى يفجرها اللعب ، فلابد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته فى الأداء اليومى من خلال المؤسسات التى ينتمى اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن فى اللعب ، ففى الحالة الأولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقى وسببى ، ويغلب عليه الارتباط التتابعى ، بينما فى الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث — الماضى والحاضر والمستقبل — بحرية تامة دون أن يلزمه أحد باتباع تتابع منطقى معين . ويكون الزمن فى هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول ، ووسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعى الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذى تحيط به هالة من التقديس ، التى تنفى حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر واحاسيس خبيئة فى النفس(٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافى للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية فى علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود الصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه ادورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث يتحتم على الفنان ان يكون حراً ، حتى يكون بعيدا عن المؤثرات الاغترابية التى تتسلل الى وسائل الأداء الثقافى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت اى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضا ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وافكار متعينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التوحد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختيارى يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقا لقاعدة متفق عليها بحرية كاملة ، وبناء على اسس عامة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشوب بالفرح ، وبادراك يحول الفرد الى شىء مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل ادورنو فى الفصل الحادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويبتعد فى مناقشتها عن التجريد ، وانما يناقشها من خلال تحليل تكنيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والأسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل ادورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنمى للفن حين يتحول لأداة للدعاية لما هو قائم ، أو يكون مرتبطا بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطا بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب ادورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الاقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج اعمالهم الفنية . ويقدم ادورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية العالم ، وحدود اختيارات

كل منهما فى تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايديولوچى ، ويحاول الفن أن يقدم وسطاً يستوعب أبعاد التجربة الانسانية(٢٣) .

وفى النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا فى عصرنا ؟ أم ان العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب أدورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ؛ لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة - غير المحدودة - للثروة ، والتى تقضى على اى محاولة للخروج عليها ..

ـ استطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع للاستطيقا :

تطرق أدورنو الى الحوار الذى فجره ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبى للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوچية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لأى حكم قيمى وجمالى ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الأدب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيموطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول أنصار علم الاجتماع الامبريقى للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن(٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الأدب والفن الى علم امبريقى وموضوعى بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الأحكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى أثناء عصر النهضة ، فان ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقى ، ويستبعد نقد الأعمال الفنية أو تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى(٢٥) .

فالنقد الأدبى عند فيبر يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالى يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبى يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتجدد وفقا لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالى فان سوسيولوچية الأدب لديه ترفض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالى فهى ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالى يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف ادورنو مع ماكس فيبر ، ويرى انه من المستحيل إهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل — أيضا — استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب ادورنو على ذلك مثالا شهيرا : ان نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين ان انتاج الأدب البذىء يباع بفضل الدعاية والاعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر ادورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوچيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن احدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم ، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى ادورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالى نعرف وظيفته الاجتماعية والايديولوچية ، لنعرف ما اذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ماهو قائم ويؤكده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل ادورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كافة اشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف ان البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كيفيته الجمالية ، ومظاهره الايديولوچية أو النقدية(٢٦) وهذا يعنى ان النظرية الجدلية لدى ادورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعو أدورنو علم اجتماع الأدب الى التوجه الى النص وتحليل بنيانه ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقى الذى ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقى ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا فى ميدان آخر للتحليل الاجتماعى للشخصية المتسلطة The Authoritarian Personality ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجى السلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقى .

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفى Negative يتسم بمقاومته للايديولوچية والفلسفة ، ولكن ينبغى أن نراعى أن أدورنو ينطلق فى تعريفه هذا من الانتاج الأدبى الطليعى ، الذى يتميز بجمالية خاصة ، ونجده فى كتابات مالارميه وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم الا بالأدب الذى يقوم بنقد المجتمع ، والذى يسعى فى كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التى تجسد لغة الإيديولوچيا ومبدأ المردود التجارى فى التبادل الاقتصادى .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبى النقدى للاتصال ؟

يبين ادورنو ان العمل الأدبى الذى يكرس للوضع القائم ، او يسعى للانتشار الجماهيرى من اجل تحقيق المكسب التجارى ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التى قد تحدث صدمة فى الوعى ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعى الذى يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبى الذى يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط فى الواقع ، ويسعى لنفى هذا الواقع فانه يعتمد على عناصر غير مباشرة فى عملية الاتصال ، والتواصل مع المتلقين ، ولهذا فان وجود عناصر ايمائية ، لا تنتمى للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فان هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدى الى انفصال لا رجعة فيه بين التخييل والايديولوچيا التى تريد ان تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده(٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدى النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخييل والايديولوجيات ، التى تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال فى النص الأدبى ، وفى رأى أدورنو فان هيجل لم

يلاحظ هذا ايضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جماليات يحكمها قانون خارجى هو الروح فى الفن ، الذى يظهر بدرجات مختلفة ، ولجأت الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التى يخضع لها الأدب ، التى تتمثل فى انساق البناء الاجتماعى ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التى تقول ان الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الأدب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الأدب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضعيفة وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم فى الفن ، ويحرص على ابراز اللحظات التى لا تنتمى للفكر المفاهيمى فى الفن ، وبالتالى يبرز العناصر غير الاتصالية التى يحتويها النص الأدبى ، وتتميز بطابع ايمائى ، ينبع من اللغة التخييلية ، او ما يصطلح عليه باللغة الأدبية فى لغة علم العلامة « السيموطيقا » ولذلك فان أدورنو يحرص على ابراز الدوال المتعددة المعانى على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع فى هذه النقطة الشكليين الروس ومنظرى دائرة براج وبخاصة موكاروفسكى .

وتتعارض اللغة التى يقدمها الأدب النقدى الذى يدعو له أدورنو ، — وهو يتمثل فى الأدب الطليعى — بوصفها لغة التباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التى يتطلبها الاتصال الاجتماعى وأهدافه النفعية ، فلغة الأدب تعتمد فى بنيتها وفقا لهذا التصور الذى يقدمه ادورنو مع التخييل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعى على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فلغة الأدب باعتمادها على التخييل فانها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة خلف لغة الأدب الى ان تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن التوسط عبر قيمة التبادل السلعى(٢٨) .

ولقد حاول ادورنو ان يوضح فى كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) — بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ — أن معظم اشكال الفكر الفلسفى التى وجدت منذ عصر التنوير ، هى ادوات للسيطرة ، او ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التى تصنف وتحسب وتقيس ، لكى تتمكن من حبس الواقع فى نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التى حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة فى المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق اهدافها ، لأنها هى التى تقوم بتمويل ابحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الأداتى ، الذى يستخدم الفلسفة كأداة فى خلق نسق يدور فيه كل شىء حول الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادى ، ولهذا فانه قد اصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدى وأهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ فى الاعتبار لدى الفكر الذى ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى أدورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجها جديدا إذا إهتممنا بالبعد الايمائى للفن .

ولهذا يبين أدورنو فى كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن بفضل جوهرهما الايمائى غير التصورى يتبنيان موقفا آخر فى مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصورى ، وهو موقف لا ينتمى لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه أى خطاب نسقى وتصنيفى الذى يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التأملى الذى قدمه أدورنو فى تحليله للفن ، قد ساعده فى تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى فى البعد الايمائى للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد وادارة الدولة — فى تحقيق مصالحتها مع الواقع السائد ، فهى تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع فى صورة نسق واحد ، لأن الأدب الطليعى — كنماذج حداثية يعتمد عليها أدورنو فى تحليله — تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالاضافة الى تفضيلها للمدلول المتعدد المعانى والقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

السوق ، وحسب رأى أدورنو فانه اختار الفن أن يكون غير ذى نفع من منظور المجتمع الذى تسوده قيمة التبادل ، وبفضل صعوبة شعر الطليعة — الذى نجده لدى مالارميه ورامبو — فانه يكون متعارضاً مع الفكر الأداتى الذى يركز على التسويق السلعى ، والدعاية الايديولوجية ، وبالتالى يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعنى ان مقاومة الفن للفكر الأداتى المرتبط بالمنفعة فى جماليات أدورنو لها مظهرين : أولهما : إنها رفض للأيديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التى يعبر عنها الاتصال التجارى والسلعى . وهذان المظهران للرفض النقدى والنفى الجمالى يلعبان دورا هاماً فى شروح أدورنو للشعر الحداثى ، لأن الالتباس وصفه التوحد للشعر يفصلانه — فى آن واحد — عن المناورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكى ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن فى تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الأدبى الذى يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذى يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات فى اختزال الفن الى شعار .

ويمكن ان نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطيقى عند أدورنو فى العناصر التالية :

١ — النفى Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه فى كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماما عن جدل السلب ، ففى جدل السلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفى والاجتماعى ، وهو يمثل نمطا من الخطاب يختلف عن النفى كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفنى الذى يتمثل فى البعد الايمائى والتخييلى .

٢ — مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلى للغة ، وعدم الاعتماد على المعنى فى انتاج الفن .

٣ ـ نفى القــوالب الايديولوجية : ويتمثل فى عــدم اعتمــاد الفنــان على الاساليب والاشكال الفنيــة السائدة ، مثــل الســرد الدلالى والاشكال الدرامية التقليدية .

٤ ـ التمــايز : فى عــدم التكرار لنظــام معين ، حتى لا يؤدى الى استقرار بنيــة شكلية ، تكــرس لمــا هــو ســائد .

وعلى الرغــم من أن هــذه السمات تركــز على رفض المعنى التى تتســم بــه الاعمــال الفنيــة ، الا انــه لا يعنى أبــدا عــدم امكانية التوصل لمعنى اجتمــاعى لهــذه الاعمــال ، فمــا يقصــده أدورنــو هــو رفضــه ان يكون للفــن معنى واحــد ، وانمــا معان متعــددة ، فهــو فى دراسته حــول بيكيت يسعى الى اثبــات ان مسرحية نهــاية الحفــل لهــا معــان متعــددة ، فهى تشكل قطيعة مع المســرح القــائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المســتوى الفلسفى والسياسى وعلى مستوى التطــور الأدبى على حــد سواء ، وحاول تخليص النص الأدبى من الايديولوجيات الطفيلية التى علقت بجســمه ، والتى تهــدد بخنقــه عن طــريق تدمــير قــدرته النقــدية .

ويسعى أدورنــو لتدمير القــالب الايديولوجى الذى يتمثل فى الاشكال الفنيــة التقليدية ، والذى على اساسها يتحــول العمــل الفنى الى رمــز كــلى ، لمعنى خــاص هــو العبثية الوجودية والأبديــة للوجود الانسانى ، ولهــذا قــدم نقــداً لوجودية هيدجــر Heidegger التى تحاول اختزال نتــائج التطــور الاجتماعى والتــاريخى الى ثوابت لا تنتمى لزمان معين ، فهــو يعــارض التــأويل الانطولوجى واللاتاريخى لنهــاية الحفل لبيكيت ، الذى يقــول أن الوجــود الانسانى محــكوم عليــه بالعبث ، لأنــه نهايته هى المــوت ، فهــذا يجــرد الوجود الانســانى من طابعه العينى والجدلى ، ولا يظهــر صــراع الانســان مع المؤسسات القائمة ، وتخفى الصــفة الاجتماعية والتاريخية العميقــة للعبث الذى يجســده بيكيت ، وهى حــالة مرتبطــة بمــا آل اليــه المجتمــع المعــاصر من سيطرة ، وليس صــفة انطولوجية أبديــة ملازمــة للوجــود الانسانى ، ولهــذا فهــو يختلف مع وجــودية هيدجــر التى تدعــو الانســان للتصالح مع الواقع ، لأن هــذا الواقــع قــد تشــكل مستقلا عن الانســان ، وبالتــالى خــارج أى فعــل اجتمــاعى واقتصــادى أو سياسى .

ويخلص ادورنـو فى تحليله لهـذه المسرحية الى انهـا تشهد فى سياق تاريخى على تدهـور الفـردية ، واختفـاء الاستقلال الفـردى فى عصر الراسمالية الاحتكارية ، الذى يتـرك الفـرد فريسـة للتنظيمات المجهولة وفى اطـار هـذا المنظـور الذى اوجـده ادورنـو ، فـان نص بيكيت يكون ضـد الشـروح الايديولوجية التى اخـذت طابعـا وجـوديا ، لأنهـا تتنـاول دراسـة ظاهـرة التشيؤ ، وحين يتـم اختـزال الأفـراد الى اشـياء أو موضوعات للتبـادل السلعى ، فيصبح الأفـراد مجـرد (ايـدى عـاملة) يتـم تبادلهم كمـا تتبـادل السـلع والأدوات والأشياء ، تتضاءل قيمـة الفـرد المعنوية ، وتبـرز قيمتـه الاستعمالية كـأداة فى سـوق العمـل ، ولهـذا يصـف ادورنـو مختلف اشـكال التشـيؤ ، ويسـعى الى كشـف العلاقات بين التشـيؤ والنكوص كمـا عرفه فرويد ، حيث يرتـد الفـرد الى مراحـل سابقة من حيـاته تـم تجاوزها ، وهـذا يتـم نتيجـة لعجـز الانسان عن فهـم الواقـع ، وعن الفعل المتسق معـه كفـرد مسـئول ومستقل ، ويظهـر هـذا النكـوص ، وعـدم القـدرة على الفعـل على مسـتوى تركيب الجمـلة .

ويمثـل هـذا النـص لبيكيت سخريته من جميـع التقنيات الدرامية مثـل : العـرض ، الحبكة ، الحـدث ، تسلسل الأحـداث ، البطـل التقليدى ، فكـل هـذا يختفى ، وهـذا يتفـق مع تفسـير ادورنـو الذى يـرى ان الشـكل الذى قـدمه بيكيت هـو نتيجـة لتدهـور الفـردية الليبرالية واختفـاء الاستقلال الفـردى .

وهنالك نقـد يوجـه لأدورنـو فى انـه اختـار الأعمـال الأدبيـة التى تتفق مع رؤيتـه الجمالية ، فهـو لـم يتجـاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكافكا ، بالاضـافة الى انـه لـم يهتـم بالتأويلات المتعارضـة معـه ، والتى اعتمـدت على نفس النصوص التى ركـز عليهـا ، هـذا بالاضافة الى أن ادورنـو لـم يراع بقـدر كـاف تعـدد المعنى - وقابلية النص لأكثـر من تفسـير - فى النص الأدبى ، بالاضافة الى ان قـراءة ادورنـو محمـلة بواقـع تاريخى محـدد ، يئـن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التنـاول الذى يقـدمه ادورنـو . ولهـذا يمكن رصـد اختـلاف رئيسى بين جماليـات ادورنـو وجماليات جولدمان ، فقـد اهتـم جولدمان بتثبيت معنى النص من خـلال الكشف عن بنيتـه الذاتيـة ، ولهـذا فهـو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التى قدمهـا

هيجل عن مفهوم الكلية فى الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بابراز النفى والتمزق والتناقض الذى نجده فى فن الحداثة .

وهناك نقد آخر يوجه الى ادورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذى يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذى يتطلع الى تعدد المعنى والنفى ، قد نشأ فى ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالى مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو فى هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التى يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن ادورنو يهاجم ابراز معنى النص على المستوى المفهومى والتصورى ، أى مستوى الايديولوچيا ، ويريد ابراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد فى التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفى الحوارات المضمرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة فى مركز مشهد النص الأدبى الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الإجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدى لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وانما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابى للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن ادورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعى ، ومنهج التحليل النفسى فى كشف استطيقا العمل الأدبى .

هوامش الفصل الرابـع :

١ ـ روديجـر بوبنـر : الفلسفة الألمـانية الحديثة ، ترجمـة فـؤاد كـامل ، دار الثقـافة للطباعة والنشـر ، القاهـرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٣ ـ يمكن الاشـارة هنـا ـ فى هـذا الصـدد ـ الى الكتابات النقـدية للأعمال الفنيـة التى تنطلق من مفـاهيم نظـرية ، تـرى العمـل الفنى من خـلاله . فهى بذلك تؤكـد سيطرة مفاهيم بعينهـا ، ليس لهـا عـلاقة بالفـن ، بوصفه نشـاط مستقل يقـوم على التوهم ، وبالتـالى فهى تستنقطه بمـا ليس فيـه ، وتعيـد انتاج ذاتهـا ، فهـذا نقـد يسعى لانتـاج الذات ، وهـذه الأعمـال مجـرد ذرائع لذلك ، وهـو انتـاج على نحـو ما هـو سـائد ، ولا يدع الأعمال الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المنـاطق الخبيئة من الواقع ، التى لا تخضـع لمنطـق التصـور .

٤ ـ ان التحـديد الدقيق لهـذه المصطلحات : نظرية الفـن ، الاستطيقا ، فلسفة الجمـال ، النقـد الفنى ضرورى لفهـم محـاولة ادورنـو فى تأسيسه لنظـرية فى عـلم الجمـال ، ويساعدنا فى فهـم الالتبـاس الذى انعكس بعـد ذلك فى الدراسـات الجمالية فى الوطن العـربى . رمضـان بسطاويسى : عـلم الجمـال فى الدراسات العربية ، مجلة القاهـرة ، العـدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theary, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psye-hoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P, 30.

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيوز من آراء حول الفن ، لاسيما تلك التى وردت فى كتابه « البعد الجمالى » انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشى - دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

17 - Ibid : P, 113 .

18 - Ibid : P, 133 .

19 - Ibid : P, 148 .

20 - Ibid : P, 173 and P, 230

21 - Ibid : P, 257 .

22 - Ibid : P, 281 .

23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة : عايدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوى ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكرى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theary, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 .

28 - Ibid : P, 484 .

٢٩ـ هناك نقـد لفلسفة ادورنو وجمالياته ، ممـا ساهم فى تأسيس فلسفة هابرماس فيمـا بعـد ، من خـلال هـذا النقـد ، وقـد جمـع الدكتور عبد الغفـار مكاوى الكثير من أوجـه النقـد فى كتـابه : النظـرية النقـدية لمدرسـة فرانكفورت ، تمهيـد وتعقيب نقـدى حوليـات كليـة الآداب ـ جامعة الكويت الحولية الثالثة عشـر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصـــل الخـــامس

اســتطيقا الفنـــون

- اســتطيقا العمـل الأدبى والموسيقى .

بعـد ان عرضت للأسس النظـرية لرؤيـة أدورنـو الجماليـة ، وملامـح هـذه الرؤيـة ، يمكن أن نقـدم فى هـذا الفصـل تطبيقـا لهـا فى ميادين الفنـون المختلفـة التى اهتـم بهـا أدورنـو مثـل الموسيقى والأدب والشـعر ، وهـذه التطبيقات يمكن ان تؤسس ما يسمى « بالنقـد الجمـالى » ، وهـو ما يسـتند الى اسس جمالية عـامة . وينظـر للعمل الفـنى كعمـل مستقل ومتمـايز عن الواقـع ، واداتـه فى التحليل هى توصـيف اللغـة التى يستخدمها الفنـان ، وهـذا ما نطـلق عليه عـلم الجمـال الأدبى ، بمعنى أنـه يهتـم بتحليـل البنـاء الداخلى للعمـل الفنى ، وتجسـد نظـرية ادورنـو السمات العـامة للاستطيقا المعاصرة ، تلك الاستطيقا التى تركـز على تقديم التحليـل الماهوى للعمـل الفـنى ، ثم تقـدم تطبيقـات مختلفـة ، بمعنى انهـا تسـتند الى رؤيـة فلسفية واجتماعية فى تحليـل طبيعـة الفـن ، وتظهـر هـذه الرؤيـة فى المنهج الذى يقـدمه أدورنـو .

اسـتطيقا العمـل الأدبى :

عبـر دورنـو من رايـه فى جماليات الأدب ، فى كتـابه « ملاحظات حـول الأدب » الذى صـدر فى جـزئين(١) ، وهـذا تعبـيرا منـه عـن اهميـة الأدب فى نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميـزة الذى يوليهـا ادورنـو للأدب ، ذلك لأن الفـن والأدب همـا المجـال الوحيد الذى يمكن ـ من خـلاله ـ مقـاومة هيمنـة المجتمـع الشمولى ، والتسلط ، لأنـه يخـلق واقعـا خاصـا يعتمـد فى بنيتـه على التخييـل ، بينمـا الواقـع اليومى يعتمـد على مبـدأ المـردود ، ولهـذا رفض ادورنـو نظـرة لوكاتش الى الواقعية ، وبين ان الأدب لا يتصـل بالواقـع على نحـو مبـاشر ، كمـا يسـلك العقـل الانسـانى ، ولكن تبـاعد العمـل الأدبى

عن الواقــع هــو الذى يكسـبه قــوته ودلالته الخاصــة . والواقــع أن لوكــاتش لــم يقصــد الواقعية بالمفهــوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمــل الأدبى ، وانمــا كــان يسعى لنظــرية فى الانعكاس الجمــالى تقــوم على أساس أن الفنــان أو الأديب يستخلص من الواقــع ، البعــد الكــلى وروح العصــر ، ولــم يقصــد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بــل رفــض الأعمــال الأدبيــة التى تحــاكى بنيــة الزمــان فى الواقــع ، وهــذا ما أوضحه لوكاتش فى كتــابه « معنى الواقعية المعــاصرة »(٢) ، ولكن أدورنــو قــد غــالى فى هجــومه على الواقعية فى الفــن ، بقصــد أن يكــون العمــل الفــنى متحــرراً من آسـر الواقــع وليس احــالته اليــه .

ويتعــاطف ادورنــو — نتيجــة لهــذا — مــع كتابات الحــداثة ، لأن هــذه الكتابات تتبــاعد عن الواقــع ، وهــذا التبــاعد هــو ما يمنح هــذه الكتــابات قوتهــا فى نقــد الواقــع ، بينمــا نجــد أن اشكال الفــن الجماهيرى مضــطرة الى التواطــؤ مع النســق الاقتصادى الذى يشكلها ، والأعمــال الطليعية — ذات الطــابع الحــداثى — تتميــز بقدرتهــا على نــفى Negative الواقــع الذى تشــير اليــه(٣) . وموقف أدورنــو مــن الحــداثة يختــلف عــن موقف لوكــاتش ؛ فــان كــان أدورنــــو يشــجع تلك الكتــابات الحداثية ، فــان لوكاتش قــد هــاجم الأعمــال التى انتجهــا أدبــاء الحــداثة ، لأنهــا تركــز على الحيــاة الداخليــة المغتربة للافــراد ، ورأى فيهــا تجســيداً متدهــوراً للمجتمــع الرأسمالى المتــأخر ، ودليــلا على عجــز كتابهــا عن تجــاوز العــوالم الجزئيــة المفتتــة التى يضطرون للعيش فيهــا ، أمــا أدورنــو فيذهب الى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنســق الاجتماعى ، بــل يؤدى دوره داخــل هــذا النســق بوصفه مثــيراً ينتــج نوعــاً غــير مبــاشر من المعــرفة ، فالفــن هــو المعــرفة النافية للعــالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الحيــاة اليوميــة .

ويحقق الفن هذا الدور ـ من وجهة نظر أدورنو ـ من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلفة عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطليعي لأنه يعكر من صفو اذعانها الآلي لوضع الاستغلال الذى تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعى ، فالعمل الفنى ، اذ يتيح للبشر المقموعين صدمة الوعى بوضعهم البائس ، فانه ينادى بتلك الحرية ، التى تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبى ، فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكثف للشكل السائد فى المجتمع ؛ وليست آليات الشكل الأدبى انعكاساً لآليات التبادل فى النسق الاقتصادى والاجتماعى ، كما يذهب لوكاتش ، وانما الشكل الأدبى ـ عند أدورنو ـ هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، وللحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة الى الاندماج بسهولة فى القوالب المألوفة المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة المعاصرة ، وتفتيتها بدلا من السيطرة على آلياتها اللاانسانية ، وذلك من خلال الأشكال الفنية التى تصدم الوعى .

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن ، فاستخدام مارسيل بروست للحوار الداخلي ؛ لا يعكس نزعة فردية فحسب ، بل يكشف فى الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهى اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى . ويتوقف أدورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور مدى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا ـ رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التى تتبناها المؤسسات الرسمية ـ على أننا نتصرف كما لو كان شيئا لم يتغير ؛ فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهريته ، أو وجود معنى فى اللغة(٤٤) .

وهـذه افكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ماهو عليه ويستخدم ادورنو مسرحيات بيكيت كأمثلة تؤدي المعنى الذى يريـد ان ينقـله الينـا ، لأن مسرحيات بيكيت تقـدم شخصيات ، لا تملك الا القشـور الجوفاء للفردية ، من خـلال قوالب ممـزقة للغـة ، ويقدم كـل هـذا انقطاعات لا معقولة فى الخطـاب الأدبى ، وتشخيص مختـزل يفتقـر الى الحبكة ، بمـا يساهد فى تحقيق التأثـير الجمـالى الذى يؤدى الى التبـاعد عن الواقـع الذى تشـير اليـه المسرحية ؛ وبذلك تقـدم لنـا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقـد تأثـر ادورنـو بكثـير من آراء بنيـامين الذى اشترك معـه فى مدرسـة فرانكفورت . ولكن على الرغـم من العـلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربـط بين والتـر بنيـامين وادورنـو ، الا ان بنيامين ينظـر للثقـافة المعـاصر نظـرة مناقضـة لنظـرة ادورنـو ، فيذهب الى ان الاختراعات التقنيـة الحديثة التى تتمثـل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قـد اسهمت بعمـق فى تغيـير مكانة العمـل الفنى ، ففى المـاضى كـان للعمـل الفـنى « هـالة » أو « عبـق » ينبـع من تفـرده ، حين كانت الأعمـال الفنيـة وقفـاً على الصـفوة المتميـزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصـدق بوجـه خـاص على الفنـون البصرية ، وان ظـلت هـذه « الهـالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسـائط الاتصـال الحديثة قضت قضـاء تامـاً على هـذا الشعور شـبه المقـدس بالفنون ، وتركت أعمق الاثـر على موقف الفنـان من هـذا الانتـاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنيـة بأدوات التصـوير ، كـان يعنى – على نحـو متزايد – أن هـذه الأعمـال قـد صممت بالفعـل لكى تكـون قـابلة للاستنساخ ، واذا كان ادورنـو قـد رأى فى ذلك انتقاصا من قـدر الفـن نتيجـة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فـان بنيامين يذهب الى أن وسـائل الاتصال الحديثة قـد قـامت بفصـل الفـن – نهائيـا – عن مجـال الطقوس المقدسـة ، وفتحت ابوابـه على السياسـة ، ويـرى ادورنـو ضرورة فصـل الفـن عن السياسية والسـوق الاستهلاكية ، بمعنى عـدم استخدام الفـن كأداة لتحقيق أهـداف سياسية(٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن ان يكون لها تاثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد أن يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا انفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا — مثلما فعل بريخت — بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الأدبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى تثوير القوى الفنية للانتاج الادبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياع الهوية فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وتفتيت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة(٦) .

وقد تأثر ادورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن أزمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتى اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا فى كتابه : « الأدب وصورة الانسان » . « ١٩٥٧ »(٧) . ويتفق لوفنتال مع ادورنو فى هذا الكتاب فى فكرة ان الفرد فى خصوصيته هو الملجأ الاخير للوعى النقدى الذى لا يمكن ان يتماثل مع أى من القوى السياسية او الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وانما يكون متمايزا عنها ، ويشكل قوة للنفى فى مواجهة الايديولوجيات . والفرد لدى ادورنو هو حارس الروح النقدية ، وممثل الذات الانسانية ، ولهذا فان مصير الفرد هو مركز أى فكر نقدى ، والأدب ينتقى التى تقديم الصورة المتغيرة للانسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد ادورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث اهتم بالمسائل الخاصة بالشكل ، وبين انه لا يمكن اهمال الآليات اللغوية فى مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيرى ، رغم انه أدب يتجه الى الكم وتكرار القوالب ، ولا يسعى لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال ان السيرة الذاتية للمشاهير ـ كأدب استهلاكى ـ قد فقدت مكانتها المركزية فى عالم السير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كابطال للاستهلاك الثقافى فى هذه المرحلة ، فهم ابطال الحاضر ، بدلا من ابطال الانتاج فى الماضى ، وهذا الانتقال من الانتاج الى الاستهلاك ، أى من الفعالية الى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية فى عصر راسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع فى علم اجتماع النص يهدف الى تحليل موضوعات الأدب من اجل الكشف عن المحتوى الاجتماعى لها ، فى أطار هذا الاتجاه يتم اغفال البعد الجمالى والتاريخى للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعرى ، لأن الشعر لاسيما الغنائى ـ من هذا المنظور ـ يتجه الى الذاتية والمجال العاطفى ، الذى يستعصى على التحليل الاجتماعى ، ولقد اتخذ ادورنو موقفا مناهضا لهذا الاتجاه لانه حاول اظهار المعنى الاجتماعى للقصيدة من خلال تحليل آليات اللغة والصور البنائية للنص ، واهتم بعلاقة بين الشكل البنائى للنص والآليات الاتصالية للسوق السلعى ، فالجنس

الأدبى بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محددا ، بل ان الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالأشكال الأدبية تعمل داخل نظام الاتصال الاجتماعى كأشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها فى الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعى والنظام الأدبى هو ترابط يعتمد على استقلالية الأخير ، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعى ، فينشىء نظاما آخر يكون مضادا للنظام الاجتماعى الذى يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبى يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التى تحكم النظام الاجتماعى ، ولذلك يمكن القول أن الترابط بينهما هو ترابط سلبى ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعى ، ولا يخضع لمفهوم النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وانما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون الى الواقع والاطمئنان اليه .

ويبين أدورنو — فى دراساته حول الشعر — ضرورة المقارنة بين أكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكى يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعى وتاريخى محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف ابنية اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعى ، فهذا لا يتم الا من خلال مجموعة كلية من النصوص التى تكشف تناقضاتها عن نقاط الالتقاء داخل السياق الاجتماعى والتاريخى(٨) .

ويسعى أدورنو فى النظرية الجمالية الى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالى ، والمسافة الجمالية التى يرفض التخلى عنهما لحساب الاتصال الجماهيرى الذى يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوچيا ، وفى رأيه أن جميع التنازلات التى يقدمها الفنان من اجل امكانية الفهم والتواصل ، هى فى رؤية تنازلات لصالح قيمة التبادل السلعى ، لأنها تحول العمل الفنى لسلعة قابلة للتسويق التجارى والايديولوچية . ويحمل الفن النقدى لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رفض الاتصال السهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصعبة تلعب دورا فى المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تفلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لإن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ »(٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديداً حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة فى هذا النص الذى يدعو اليه مالارميه وادورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود ادورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالى حول قضية الاتصال (تثار لدينا فى الابداع العربى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعه فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشاتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم ابراز الجانب النقدي فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدى هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الابداع والنقد) .

وادورنو يدافع عن نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن احالة مفردات النص الأدبى الى دلالات جاهزة ، من اجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من آسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدى لكتابات يتعاطف معها ، ويلح عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيراً فى كتابه النظرية الجمالية ، أم انه وجد فيهم تعبيراً لما يريده من شعر فى هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر فى النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شىء فى الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع أن يقدم رؤية تأويلية لأعمالهم وفق منهجه فى تحليل آليات اللغة التى تفضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهى اعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لأنها تخييل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثا اجتماعيا ، لأنه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهى تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفا جماليا مستقلا داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثا اجتماعيا . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثا غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعده النقدى واستقلاليته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيبا ابتكاريا للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لانه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم ادورنو — ايضا — السقوط فى الايديولوچيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوچيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاشعار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد ادورنو فى تحليلاته التى يمثلى بها كتابه : النظرية الجمالية ان يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوچية فى النص الشعرى ، بل يهدف الى ان يظهر — بشكل جدلى — الاعتماد المتبادل بين الايديولوچية والنقد وبين التاكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للفن ان يقدم نقدا جذريا للثقافة واللغة اللذين سقطا فريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن ان نلاحظ ان نقد ادورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكاتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيتشه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لانه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الادبى كما يفهمه ادورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوچى وحماية النصوص الادبية من السقوط فى الايديولوچيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن المتلقى ، الذى قد يتغير بتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو صيرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لان العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول ادورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لان كينونتها صيرورة ، فهى تحال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية : التفسير والشرح والنقد »(١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى(١٠١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل : الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السيانى ١٩٥٦ .

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة ، يقدم عرضا جدليا - مستفيدا من منهج هيجل - للموسيقار شونبرج ، فالثورة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي فيه طبع الثقافة بالصبغة التجارية التي اقتضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولذا فان الاستغلال التجاري للتقنيات الفنية في السينما ، والاعلانات ، والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقى الى انتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تتنكر للقواعد الاساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فأصبح كل صوت فردي مفصولا عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بلغة التحليل النفسي ، أو يقدم تحليلا نفسيا لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة التعقل الكلاسيكي ، اذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فان هذه اللانغمية الجذرية تنطوي - ضمنا - على بذور تطور جديد هو السلم الاثنى عشري للنغمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع الى الحرية التامة

لدى الموسيقار اللانغمى ، فانه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقار الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تالف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوته انه ضد كل تسق نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون حذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتآلفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقار أى تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدى هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يرتكز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها ادورنو هى تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص اعراض الضياع للحرية فى المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Instilute of Social Reacarch 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .

٢ ـ رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى چورج لوكاتش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .

3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .

٤ ـ رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ترجمة وتقديم : جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

٥ ـ راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن بالتكنولوچيا .

6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the eara of High Capitalism, Trans, by · H. Zohn, (New left Books) (onden, 1973, P, 102) .

7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .

8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .

وقد اهتم د. سيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر دراسته بمجلة فصول ١٩٩٣ .

9 - Ibid : P, 104 .

10- Ibid : P, 258 .

١١ـ يرجع اهتمام ادورنو بالموسيقى الى نشأته فى وسط عائلى شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم ـ بعد ذلك ـ بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقد حققت شهرة فى عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم ادورنو فى طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقى ، وقد تابع دروسا فى التأليف الموسيقى على يد ادوارد ستورمان Edward Steuermann .

خاتمـــــة

- موقف ادورنـو من مفهـوم الحـداثة .
- محـاولة لقـراءة نقـدية .
- ادورنـو والاستطيقا المعـاصرة .

بعد أن حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت من خلال اتخاذ أدورنو نموذجا ، لأنه أكثرهم اهتماما بقضايا علم الجمال ، لابد أن نتوقف عند مفهوم أدورنو للحداثة ، هذه القضية التي تشغل الفكر المعاصر حتى أن هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت قد أصدر كتابا بعنوان : الخطاب الفلسفي للحداثة ، وفيه يدير حوارا مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحداثة ، لكن قبل أن نعرض لموقف أدورنو من الحداثة ، لابد أن نقدم مقارنة حول الخطاب العربي للحداثة ، والحداثة في الفكر الغربي ذلك لأن الفكر الغربي يفهم الجداثة كلحظة تاريخية في تطور مجتمعه ، يعقبها لحظة تاريخية أخرى هي ما بعد الحداثة ، بينما الحداثة في الفكر العربي هي أفق معياري ينبغي التوجه إليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحداثة عن خطابين للحداثة لدينا : خطاب نظري وخطاب ابداعي . ورغم أن هذه الكتابات ترى نفسها امتدادا للحداثة الغربية ، الا أن هناك تمايزا في استخدام المصطلح بين الفكر العربي والفكر الغربي ، ففي حين يستخدم المصطلح في الفكر الغربي توصيفا لتطور وعي الذات الأوربية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكما معياريا على النصوص الابداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن ندع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط باصدار الأحكام ، والأحكام النقدية ـ وهي ظاهرة شائعة في الفكر الأدبي لدينا ـ تنفي معها أية مساحة للحوار والاختلاف ، وهي نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدي في النصوص الابداعية ، يزعم أنه يمتلك الحقيقة الأدبية (١١) ، في عصر النسبي والاحتمالي ، ولا يفسح المجال الا لدجماطيقية فكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبي العربي الحداثة بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليهـا كـل المحـاولات التجديدية فى الشـعر العـربى القـديم والوسيط والمعـاصر ، ابتـداء من أبى تمـام حتى الآن ، وهـذا يعنى أنـه فهـم الحداثة من خـلال بنيـة فكرية تعتمـد على التواصل مع التـراث النقدى والجمـالى القـديم ، وهـذه الاحـالة التواصلية هى آليـة من آليـات الفكر النقـدى لدينـا فى بعض جوانبه ، فهي تجيـل النـص المعـاصر الى الذاكـرة التراثية ، دونمـا محاولة لفهـم خصوصيته الآنيـة ، حتى لو حـاولت استخدام مصطلحات المعـاصرة ، فى حين تعنى الحـداثة فى جوهرها الفلسفى فى الغـرب « التخـلى عن أن يكـون المـاضى معيـارا للحكم على الأشـياء » ، وهابرماس يبـدأ الحـداثة الغربية – كمشروع حضـارى للغـرب لـم يكتمـل بعـد – ابتـداء من كـانط وهيجـل ، حين بـدأ الأول نقـد أدوات المعـرفة ، وتعيين حدودها ، ويـبدأ الثـانى يضـع ارهاصـات ولادة عصـر جـديد فى كتـابه « ظاهريات الـروح » وكانت محـاولات نيتشـه ، وغـيره من المفكرين الغربيين ، هى بعـيد آخـر لهـذا الاطـار ، وأصبحت مؤسسات الدولـة التى تضـع القوانين للحـرية الدستورية وحقـوق الانسـان فى نظـر فلاسفة آخـرين مثـل فوكـو هى محـاولات لتقنين التسـلط الذى تمارسـه الدولـة عـلى الفـرد ، واستخدمت العـلوم الانسانية كأدوات لممارسة هـذه الهيمنة . وهـذا يعنى – دون الدخـول فى تفاصيل الحـداثة الغربية – أن الحداثة فى الغـرب تعتمـد على بنيـة الانقطاع المعـرفى ، بمـا يعنى ضـرورة استحداث آليـات ومنـاهج جـديدة لتعميق رؤيـة العـالم لدى الفـرد والمجتمـع ، والمنـاهج المعـاصرة ، وهى أهـم ما يميـز العصـر ، هى الثـورة على الجوانب التقليدية فى الادراك والتفكير ، ولعـل أهـم ما يميز هـذا هـو نقـد العقـل ، وصوره المختلفة ، فليس هنالك عقـل واحد ، وانمـا عقـول مختلفة ، حسب الدور الذى يقـوم بـه العقل فى التاريخ ، ولذلك ظهـرت مفـاهيم مثـل العقـل التواصلى ، كفعـل مضاد للعقـل الأداتى الذى يسـيطر على المجتمـع المعـاصر . والانقطاع المعرفى الذى تقـوم عليـه الحـداثة الغربية ، يعتمـد فى بعـده الجوهرى على اللغة ، لأن هنـاك انقطـاعا بين اللغـة القديمة واللغـة المعاصرة ، ومن يقـوم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجـد

تشابها بينهما ، وانما هما يجسدان الانقطاع اللغوى ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع فى بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما فى اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرنا من الزمان ، وهذا البعد اللغوى جوهرى فى ادراك خصوصية الحداثة فى الابداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وانما هى التفكير ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

وكانت الحداثة فى الابداع فعلا مضادا لهيمنة الترابط المفاهيمى للعقل الأداتى فى تسيير شئون الحياة ، وكانت آلياتها هى التفكك واللانظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعى الذى يقوم باضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل اسباغ صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما حجم دور الفن التقليدى ، واصبحت مقبولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن ينهج نهجا مختلفا ليمارس حرية الانسان المفتقدة ، فى عالم التقنية والمعلومات والاتصال .. فبدأ التراسل بين الفنون واضحا ، كأن الفنون تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شئ ، ووصمها بطابعها الخاص .. وبدت الحداثة للكثيرين آليات بنائية فى العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التى تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر أنماط اللابطل ، فى مقابل البطولة المطلقة للشخصية فى الفن التقليدى ، واصبح العادى ، والمألوف ، مجال للفن ، بدلا من المفارقة التى كانت تحتل مكان الصدارة واصبحت جوانب الانسان العميقة فى اندياحها المتمازج ، هى الحاضر ، فى مقابل الموعى الذى يجسد آلية التبادل فى السوق . وبدلا من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، اصبحت الكتابة ، أو ممارسة الفن فى ذاتها ، نوعا من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة الحرية

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى .
وبدأت تظهر لدينا مغالاة فى الايغال فى أعماق الذات ، مما يؤذن بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الحداثة فى صورتين :
الأولى تجعل من العمل الفنى نصاً يومىء ، ويوحى بدلالات باطنية ، من خلال تناص مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف الاسلامى ، لدى ابن عربى ، والسهروردى ، وجلال الدين الرومى ، وفريد الدين العطار ، والنفرى ، وابن الفارض ، وغيرها من الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص التراثى) ، والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة ان تحتويها ، فتصبح اللغة اشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والصورة الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة أنطولوچية فحسب ، وانما ترى الحداثة فى اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا فى اكتشاف طريقة للحياة تنفك من اسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التى يجب أن نتبناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية من الحداثة فى الابداع العربى ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة او الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشة ، وسلبها من قدرتها على السيطرة على الجماهير العربية ، فهى تقوم بسلب الواقع ، وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تتهكم على العرف الذى اكتسب صفة القداسة ، لأنه مدون فى الصحف اليومية واجهزة الأتصال .
وكلا الصورتين تجسدان ازمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذى يمر به وعى الأمة فى تاريخها ، فالحداثة والتاريخ ليستا مقولتين متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات الفكرة فى شكال الحياة ، ومنها الفن ، والحداثة تمثل النفى المستمر للفكرة التى تقوم عليها الثقافة اليومية .

وازعم أن الحداثة النظرية فى ابداعنا العربى وهم من الأوهام ، لأن الخطاب النظرى فى جوهره هو البحث عن الأنساق ، فى حين تكون الحداثة فى مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يرتكز على أساس علمى ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة)، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفى ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الحداثة ، بمعنى الاكتشاف ، اما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فانه يقع فى احالة مغلوطة ، لانه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالمه الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاح ، ويتعارض مع القانون الوضعى ، اما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حد لها ..

ترى الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لمصلحة صورة وهمية للحياة ، فتتمع الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين ان سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآنى لمن كان يسمع أو يرى ، اما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوى » ، ولذلك فان الاسلام الفقهى لم يعرف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استتباب المجتمع الراسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعى استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكرى ،

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فان الابداع العربى فى تركيزه على الجسم كان رد فعل من اجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتمزق بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يسخر الجسم لتحقيق اغراضه .. (اعتذر للقارىء عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحداثة ، لأن جوهر الحداثة ضد النسق النظرى ، وانما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحداثة فى اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت العالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسأل من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مراكز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحداثة هى التى تكشف ـ من أجل النفى ـ عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى أشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد أن يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فان القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، واخطر اشكال السلطة ، التى يسعى الابداع للتحرر منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، اى السلطة التى تنبع من الداخل ،

وليس من الخـــارج ، ولذلك فـــان تقـديس الذات ، واضـــفاء الطـــابع الكلى عليهـــا ، كمـــا يحـدث فى بعض نمـــاذج ابداعنـــا العـــربى التى اكتســـبت مشروعية ، لـــم تتحـــرر من أشـــكال السلطة الكامنة فى العقـــل الأداتى ، ولـــم تصـــل للتحـــرر ، وهى تناضـــل ضـــد اشـــكال تاريخية تنتمى للمـــاضى وليس الحـــاضر ، ولذلك فهى تحـــارب معاركها الخاصـــة والوهميـــة .

لا يـــزال المبـــدع العـــربى حائرا بين الجمـــلة النحـــوية ، والجمـــلة المنطقية ، بين التراكب الصـــورية ، والحـــكم المعيارى القيمى ، فهـــو لا يزال يبحث عن الفـــاعل فى الجمـــلة النحـــوية ، الذى يمثـــل السـلطة بين الشـــعر التفعيلى والشـــعر المنثـــور ، وهـــذا لـــم يســـاعده على انتـــاج خطـــابات لا اسمية ، يختلف فيهـــا الفـــاعل ويتعـــدد فى تمثيـــله للسلطة ، وهـــذا يعنى أنـــه يدور حول نفس المفاهيم والقيـــم التى يريـــد الثـــورة عليهـــا واستحداث صـــياغة جـــديدة تعبـــر لـــه عمـــا يريـــد . المبـــدع العـــربى ينظـــر للصياغات بوصفها تقنينـــا لتجـــارب معينـــة ، بينمـــا الصياغة اعـــادة انتـــاج لهـــذه التجـــارب وفـــق مجـــال تناثرى ، يعتمـــد على الانتقـــالات والتحـــولات . وهـــو يريـــد الخروج من اللغـــة من خـــلال الأشكال البصرية فى الطبـــاعة ، معبـــراً عن تراســـل الفنون ، ونشـــوء عـــلاقة عضـــوية بين الحـــواس فى الكتـــابة والقـــراءة ، لـــكن البحـــث عمـــا قبـــل اللغـــة هـــو وهـــم ، لأن تصـــورات الانســـان عن ذلك ، اســـقاط ، ورغبـــة فى ممارســـة سيطرة ، من خـــلال العـــودة من خـــلال التواصل ، لأن حضـــور المؤلف يطغى على حضـــور النـــاقد ، بتجـــربته الى تاريخ خـــاص بهـــا ، غـــير موجـــود أصـــلا ، لانـــه ليس هنـــاك ما قبـــل اللغـــة ، اى لغـــة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقـــد متخلفـــا عن الابداع فى الحـــداثة العربية ، فالنـــاقد لـــم يكتســـب مشروعية الحضـــور داخـــل النـــص ، لكى ينتـــج نفســـه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربى لم يستوعب التعدد ، فكما يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التناثر ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره برد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معايشة مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل مافى النص الأصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اضفاه المؤلف على الأشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف اجنحة النسر القوية ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل — نتيجة لصعوبتها — بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعاً داخل النص ، وليس استنطاقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟.. هذا لا يعنى أنه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وانما لأن وصف عمل فنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وأنما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة حية .. وقد حاولت ان أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة — فى النقد الحداثى — بين القراءة والنص ، وانما يتم اعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين ؛ العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال اجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وترى فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادى للمشروعات التبادلية فى السوق ، فى حين يوقظ الابداع الانسان ، اثمن واغلى الموارد فى العالم العربى ... ولا نزال نكتب فى هامش صورى ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية فى العالم العربى تهرب من الأسئلة الصعبة ، وتبعد عن القلق الثقافى ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اثارة الأسئلة ، وتسمية الأشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، فى عصر نحن افراده العاديين ليسنا شهداء لنبكى على قيم ما ، وانما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو ايضا اللاحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذى يتعارض معنا فى كل شىء .. فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « س » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هى رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التى تمتلك القدرة على المبادأة والمبادرة الخلاقة ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادمنا نعيش فلابد من أن نصيب ونخطىء ..

وهذه الرؤية الازدواجية فى ادراك الحداثة ، فى النقد والابداع تبين أن هنالك قيما تواصلية لا تزال تؤثر فى فهمنا للحداثة ، وهى النزوع الى صياغة كلية لنسق مفاهيمى عن الحداثة .. فلا تزال الهوة واسعة بين الخطاب النظرى للحداثة العربية ، وبين ممارساتها الكتابية فى الأعمال الابداعية . الخطاب النظرى يسعى لادخال اللامألوف فى سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة فى التعبير عن اللامألوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالى عن الخطاب النظرى ، وهذا يرجع الى ان الخطاب التقليدى لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الأشكال الثقافية .

ينبغى للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافى ، يطرح أسئلة

تتجـادل مع مختلف العـلوم الانسانية ، فـلا مكان للخطاب التقليدى فى النقـد ، ولا مجـال للخطـاب الفلسفى الذى يتعـامل مع التصـورات بحسب ، ويغفل البعـد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعـاصرة تطـرح الأسئلة من خـلال انفتاحها عـلى الأفـق الجمـالى والبيولوچى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيـد فهـم العصـر من خـلال التقنيـة والمعلومات والاتصـال ، وتصـل بهـا الى صـياغة لا تفصـل بين الجمـالى والمتخيـل والمفاهيمى ..

فـاذا اصـر الخطـاب النقـدى على التجـزئة والتفتت ، فهـو لا يخـلق مسـاحة مشروعة يتحـرك من خلالها ، وانمـا يكـرر ما سبق ، فى منعطف تاريخى يطمر المـكرر والمجانى ، ويدعو النقـد الابداعى الذى يعيـد انتـاج النـص وفـق علاقات جـديدة ..

- موقف ادورنـو من مفهـوم الحـداثة :

ارتبـط نقـد ادورنـو لمفهـوم الحـداثة فى الانتـاج الفنى ، بنقـده للحـداثة فى مفهومها التكنولوچى والاجتمـاعى والسياسى ، والذى جـاء فى اطـار نقـده لمرحـلة المجتمـع الصناعى المتقـدم ، حيث قـام بتحليـل ونقـد التقـدم التكنولوچى بوصـفه تعبـيرا عن نمـوذج الحـداثة ، فالتكنولوچيا - لا تـزال - اداة لترسـيخ صـورة المجتمـع الاستهلاكى ، والفـن والأدب اللذين كـان لهمـا فى القـرن التاسع عشر طابعا فـرديا ، وكـانا يتوجهـان للفـرد ذاتـه ، قـد تـم ادماجهمـا فى القـرن العشرين - بفضـل التكنولوچيا - بالاتصـال الجماهيرى ، بمـا يسميه ادورنـو صـناعة الثقـافة . ولـم يعـد العمـل الفنى يتميـز بتفـرده الأصيل ، وانمـا بقـدرته على العـرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعـلان والتصـوير والسينما ، وقـد اختلف ادورنـو مع بنيـامين فى تفسـيره لعـلاقة الفـن بالتكنولوچيا ، فبنيـامين يـرى فى التكنولوجيا اداة لتحويل الفـن كحـدث جمـاعى ، وحتى يتخلص من آليـات السـوق ، وبحيث

تتمكن اجهزة الاعلام من القيام بدور نقدى هام بتحريك النوعى الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير ، وبالتالى يكشف فى قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل الفردى الهادىء . ولكن ادورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول ادورنو فى النظرية الجمالية :

> « ان قيمة العرض التى يجب هنا ان تحل محل القيمة العبادية ، التى تضفى على الفن قيمة مقدسة ، هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن يتخلص من قيمة العرض يخدم عملية التبادل ، مثله مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع القائم للصناعة الثقافية »(١) .

وان قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ، فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجماهير ، بدلا من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل ادورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن عن طريقه التحررى ، فقد اصبحت الفنون خاضعة لنوع من التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ، ففى مجال الموسيقى — على سبيل المثال — لأن هذا ينسحب على الفنون بمختلف فروعها ايضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

اعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هى اشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التى تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الأعمال الفنية مقصورة على طبقة معينة ، فمثلا الاعمال التى تقدم من خلال « الأوبرا » ، هى مقصورة على الطبقة التى تستطيع أن تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الإستقلالى ، وانما سلعة منتجة لها اطار يتحدد وفق نمط الانتاج وعلاقات الانتاج التى تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا إتخذ أدورنو موقفا ضد أشكال الحداثة التى ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الاكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التى تنتقد التكنولوجيا ، وهذا يعنى ان هنالك اكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة أشكال متصارعة ، على عكس ماهو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد ، بينما هى ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تقف مع التكنولوچيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهى التى ترفض الانضواء تحت لواء المجالات الثقافية التى ينتجها النمط الاستهلاكى فى المجتمع المعاصر ، ويرى أدورنو أن التعبير الفنى لابد ان يتعالى ويتفوق على التكنولوچيا فى أعمق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى أدورنو تعنى الا نجعل من القيم التبادلية للسلع هى المعيار الذى نحكم به على الأشياء ، وبالتالى فان الحداثة بهذا المعنى تكون أرادة اعادة اكتشاف لكل شىء ، ويسمى أدورنو هذه الارادة ، بقوة المقاومة الجمالية أو الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التى يتحمس لها ادورنو فى الفنون التى تحدث صدمة لدى المتلقى ، فكما يتلقى الشاعر فى الزحام صدمة واقعية ، فان الصدمة الأسلوبية فى العمل الفنى تؤدى الى هدم التميز الذى كان سمة من سمات الفن التقليدى ، ويختزل المسافة الجمالية التى كانت موجودة بين المتلقى والعمل الفنى . لكن ماذا يعنى ادورنو بالصدمة الجمالية ، وكيف يمكن لعمل فنى ما أن يحققها ؟ ...

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التى يستبعدها الفن التقليدى ، مثل وصف التشتت فى المدينة الكبيرة ، حين يتوه الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر تكثيفا من حضور الانسان ، ويخفق الفنان هذا أيضا من خلال بناء فنى صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وانما يمنح احساساً بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات ادبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارىء الذى أعتاد على الشفرات المقننة ، ويؤدى هذا الى تحطيم الهالة التى تحيط بالعمل الفنى ، وتخلق مسافة وتميزاً أسلوبين ، ويمكن اعتبار عمل يورى لوتمان فى دراسته عن بنية النص الفنى مكملة لوجهة نظر أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد فى التيمات ، يصاحبه تجديد معجمى ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدى انها مبتذلة ويستبعد استخدامها فى النص الفنى ، هذا بالاضافة الى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدى ، الذى يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى أدورنو أن آليات السوق تميل الى تدمير العناصر المميزة للعمل الفنى وللثقافة عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلى ، لأنه فى ضوء آليات التبادل فى السوق السلعى ، فان كل شىء يكون قابلا للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعى لكى يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقا كرنفاليا للفن ، فيصبح الفنان مطالباً بانتاج هذه العناصر الذى تتكون منها الخيناة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التى يطالب بها أدورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغــة من اجـل تعــريف العــالم الدلالى للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنــان لاظهــار التعارضات الدلالية الأساسية لهــذا العــالم الذى نعيش فيــه ، ولتوضيح الشــفرة غــير المتجانسة . ويذهــو أدورنــو الى تجــاوز هــذا لــدى النــاقد فى اكتشاف الوضــع الاجتماعى اللغــوى ، فــلا يكفى استخراج مفــردات لغوية لنص مــا ، وانمــا وصــف عمليــات التحويل الدلالى للغــة فى عصــر معين ، وهــذا ما يمكن أن يؤسس عــلم اجتمــاع النــص .

لقــد وقف ادورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجــديدة ــ ذات الاثنى عشــرة نغمــة عند سوينبرج ــ أو فى الشــعر عند بــاول ســيلان ، أو فى المســرح عند بيكيت ، فالحــداثة عنــده هى التعبــير الأصــيل عن الواقــع الاجتماعى الممــزق ، وهــى الســبيل لمقــاومة هــذا الواقــع بالتطــرف فى اللاعقلانية للتغلب عــلى عقلانية الواقــع الفاســدة ، فــلابد للشــاعر أن يكتب وهــو ممتــلىء بالواقــع التاريخى ، وأن يبحــث عن الكلمــات التى يتراوح فيها العذاب والحــلم ، ولابــد أن يغــوص فى ذاتيتــه ليتمكن من تجــاوز هـــذه الذاتيــة ، ويشــارك مشــاركة موضوعية فى لغــة المجمــوع الانســانى الذى لــم يتشــوه بعــد(٢) .

ب ــ محــاولة لقــراءة نقــدية لفــكر ادورنــو الجمــالى :

اذا كان جوهــر مدرسة فرانكفورت هــو النقــد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقــد الانســان ، والمجتمــع والثقــافة ، والأنظمــة السياسية ، والفــكر الانســانى ، فــان هنــاك نقــد يمكن أن يوجــه للنظرية النقدية ، أنهــا قــدمت تحليــلا نقــديا لعصرنا الحــاضر ، دون أن تتطــرق الى المستقبل ، وتقــديم تصــور لــه ، باستثناء الجيــل الثــانى من مدرسة فرانكفورت ويمثــله هابرماس حيث قــدم صــيغا لمعالجــة بعض المشكلات

التى تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فان فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الأداتى » أو « العقلانية التقنية » ؛ أى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قد يساهم ـ فيما بعد ـ فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت »(٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية وابرز هذه النقاط « انها لم تستطع أن تقدم ابنية منهجية أو نسقية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة ومفتوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة أكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للأفكار »(٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استغلت العقل الانسانى ، وأبعدته عن دوره الحقيقى ليتحول الى اداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا أدورنو « بمرارة الخذلان أمام الواقع ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى »(٥) . فالمجتمع الانسانى يتستر بلا عقلانية تعوق العقل عن أداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فان لجوءه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم امكانية الحلم الا من خلال الفن ، لانه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

واذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلينا أن نتساءل :

هل يمكن القول بأنّ جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا يبغى هذا التساؤل التوحيد بين ادورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن نريد من هذا التساؤل ان نبين أن كثير من افكار ادورنو تنتمى الى هيجل ، ولاسيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلى فى تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ماهو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة فى عصر هيجل ، لاسيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو فى اكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى انه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلى اكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات ادورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التى تركز على أن الحقيقة تكمن فى الكلية التى تتحدد بشكل عينى فى علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست الا الجوهر الذى يتحقق فى الصيرورة ، اى الجوهر الذى يختفى وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفنى هى ان يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمى للواقع اليومى ، ويقدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا اكثر صدقا ، والفن لذيه ينتمى لمجال آخر غير التفكير الفلسفى ، لأن الجمال الفنى يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله الجمالى ، وهذا التأثير الهيجلى يتضح لنا فى الدراسات الثلاثة التى قام بها ادورنو عن هيجل ، بالاضافة الى علاقته بجورج لوكاتش ، الذى يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الوضع الفردى ، والذى اثر ليس على ادورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش ان الأول استخدم المنهج الهيجلى فى تأسيس النقد الاجتماعى فى كل مظاهره ، بينما سعى الثانى الى تأسيس نظرية للأدب ، هى نظرية الانعكاس الأدبى ، التى تحاول أن تقدم التفسير الدلالى لآليات الشكل الفنى بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعى وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز ادورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والراسمالى على السواء ، بينما تجد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فان ادورنو طبق منهج جدل السلب على هيجل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيجل ، كما رد على جورج لوكاتش حول امكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، او علمى ، ففى رايه انه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لانتاج ادبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيجل التى تعتمد على الفكر التاملى ، الا انه قد انقلب ضد هيجل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب اليه لوسيان جولدمان ، او تعبيرا عن ايديولوجية ما .

أن جماليات أدورنو تسعى الى تاسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الاسس الجمالية لذلك ، وبين الابعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلالية الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى ادوات اجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات ادورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الحفل لبيكيت ، وتاييده للشعر الغامض ، وما قدمه يبقى كتاويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص .

ويمكن ايضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية ادورنو الجمالية :

اولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقد للمجتمع ، بينما هو فى حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن واصوله هو سؤال مزيف ، وانعكس هذا فى دراسته للنص الادبى فأهمل نشأة النص الأدبى فى اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

ان تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وانما نابعا مع تعاطفه السلبى مع هذه النصوص التى تتمايز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التمايز فى نظريته الجمالية ، بالاضافة لأن هذه النصوص ترفض التماثل مع اى من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الأخير للرفض الاجتماعى لثقافة السوق السلعى .

ويقوم أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعى النقدى الذى يجسد النقد الاجتماعى الذى تتبناه النظرية النقدية مع وعى الفن ، وبخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذى يتمثل فى أعمال فرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفى هذا الشأن فإن وجهة نظره تختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى فنهم الى تجميل الواقع المعاشى ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه او نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل الذى يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن لا تنقد الواقع ، وانما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة اخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر فى فكرة عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا ان العمل الفنى الذى لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه هو العمل الفنى الأصيل ؟ أليس هذا يفتح بابا لدخول أعمال غير فنية الى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

ادورنو للنص الادبى بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، مثل الموناد Monad الذى نادى به ليبتز ، والعمل الفنى بهذا المعنى هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره فى ضوء نشأته .

ويرى احد الباحثين - وهو بيير زيما فى دراسته عن النقد الاجتماعى - أن المدخل الأدورنى - فى علم الجمال غير موضوعى ، بالمعنى الفيبرى للمصطلح ، لأنه يعتمد على المدخل الفلسفى والاحكام الجمالية فى تحليل العمل الأدبى ، وبالتالى ينطلق من موقف قيمى ، وليس من موقف موضوعى ، وهو موقف يتضمن تحيزا نظريا وسياسياً على حد سواء ، فهو يتحيز ضد السلطات القائمة ، ويرى زيما أن المقولات الأساسية لنظرية أدورنو الجمالية مثل النفى والتمايز يمكن ربطها بالفردية الليبرالية لجزء من المثقفين الألمان الذين ينظرون بأسلوب نقدى للأصول الاجتماعية والتاريخية لفكرهم نفسه ، ومع نقد الفردية الليبرالية ، ودورها فى ظهور الفاشية ، فان ادورنو وهوركهايمر ولوفنتال سعوا الى انقاذ الاستقلال النقدى للفرد ، ولهذا فان دراسة أدورنو حول بيكيت هى نتيجة لسقوط الفردية الأوربية(٦) .

وهناك نقد آخر يمكن ان يوجه لأدورنو يتمثل فى تجاهله لعملية التناص ودورها فى نشأة العمل الفنى ، فالنص الأدبى مرتبط فى نشأته بنصوص اخرى سبقته ، وعلى الرغم من استحالة اختزال النص الأدبى الى النشأة فقط ، الا انه لا يمكن تفسيره مستقلا عنها ، لأن النصوص هى وقائع اجتماعية وايديولوجية ، بقدر ماهى ردود فعل لنصوص اخرى منطوقة أو مكتوبة تجسد مشاكل ومصالح جماعية . فادورنو يرى فى الأعمال الفنية وحدة مغلقة ، « انها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك فى انغلاقها على ماهو متواجد بالخارج »(٧) ، ويمكن هنا ان نتساءل كيف يمكن لنص ما ان يكون نفياً للواقع ، ونقدا له ، اذا لم يدر حوارا مع نصوص أخرى ، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية ؟ ويبقى

النص لدى ادورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والصيرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني .

ـ ادورنو والاستطيقا المعاصرة :

اذا أردنا أن نحدد موقع ادورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصر ، فانه تنبع اهمية استطيقا ادورنو من اهتمامه بالبناء الداخلي للاعمال الفنية ، مما جعله قريبا من الاستطيقا المعاصرة ، التي تريد ان تتحول الى علم قائم بذاته ، بدلا من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر ادورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية .

وقد ناقش ادورنو في كتاباته معظم الاسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة ، وادار حوارا مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى چورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوچيا ، واستطيقا ماكس فيبر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة .. مما قد ساهم في نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقى ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح ان محاولته الجمالية تابعة لنظرية الفلسفية في الجدل السلبي ، الا انه اكد على استقلالية الفن ، والعمل الفني ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعه في المجتمع المعاصر .

هوامش الخاتمة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ ـ د. عبد الغفار مكاوى : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدى . حوليات كلية الآداب . الكويت . ١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ ـ المرجع السابق : ص ٣٥ .

٤ ـ المرجع السابق : ص ٣٦ .

5 - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ ـ عبر زيما عن رأيه فى كتابات ادورنو ، وحاول تفسيرها فى ضوء السياق التاريخى والاجتماعى والثقافى فى دراسته عن النظرية النقدية .. وابرز هذا فى كتابه عن النقد الاجتماعى نحو علم اجتماع للنص الأدبى : ترجمة عايدة لطفى ، مراجعة د. امينة رشيد ، د. سيد البحراوى . دار الفكر القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة لنصوص أدورنو

من كتاب « نظرية الاستطيقا »

هـذه ترجمة لبعض نصوص أدورنـو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقـد الحقتهـا بالكتـاب ، لكى نعطى نموذجـاً لكتابات ادورنو ، وطريقته فى معالجة القضـايا التى يعـرض لهـا .. ويرجـع السبب فى اختيـارى لهـذه النصوص هـو تحـديد آراء أدورنـو فى بعض القضـايا الجمالية والفلسفية ، وترجمـة بعض اجـزاء هـذا الكتـاب الذى لـم يسـبق ترجمتـه الى اللغـة العربيـة .

وقـد نشـرت الطبعـة الأولى لهـذا الكتـاب : نظـرية عـلم الجمـال او نظـرية الاستطيقا Asthetische Theorie فى نصـة الألمـانى عـام ١٩٧٠ ، وصـدر عن دار نشـر المـانية هى :

Suhrkamp Verlag Frankfort am Main .

وقـد تـم ترجمـة النص الى اللغـة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النـص الألمـانى التى صـدرت عـام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمـة الانجليزية فى عـام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul فى لندن ، وقـام بالترجمة س. لينهـاردت C, Lenhardt وقـام بتحرير النص كـل من : جرتيـل أدورنـو ورولف تيدمـان Gretel Adorno وتقـع الترجمـة الانجليزية فى خمسمائة وسـت وعشرين صـفحة .

ترجمـة ص ٥٠ ــ ٥٣

هـذا التصـنيع أسـاسى لتقـدم حيـاة الانسـان امـا فى الوقت الحـالى فـان أهميـة التصنيع تتعـلق بالتجـديد وهـذا لا يعـنى أن ننـكر انـه حـدث تغـير فى الفنـون الحديثة للمنتجـات الصناعية نفسها خاصـة فى المئـة سـنة الأخـيرة حيث أصـبح التقـدم الصناعى اكثـر تعقيـدا .

وتأتى اهميـة التجـديد فى التصـنيع جـزئيا من العـالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتفسير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات المعملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على هضم نتائج التصنيع تحت الخطوط العريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينبكر ماهو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعة فى الغالب صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى احدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويمكن القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر اكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسئولين فى الفن لكى يبدوا جبادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرين فهمه . فلا يوجد كان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصورة طبيعية أن الاشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عادى ولكنه يتلامس مع شىء أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تحطيم كل شىء معوق ولكنها تفشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيدا يغلقون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقيم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ القاتلة للحداثة والنظرة الضيقة تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسالة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

موضيع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاحم العوالم التركيبية فيبدأ فى الانحدار فلو وجدت فرصة على الاطلاق للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هى الأعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الاشارة ولكنها فرصة ضيقة جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول فى عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفنى والنقد .

كبديل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فان الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية وصورة اخرى للانتاج الفنى بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن وهذا ليس مجالا للتحدى والتسابق العلمى للتحديث الفنى فى العالم الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث يتطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفى وسائل الانتاج لكى تستطيع أن تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالاضافة الى ان الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه تصميمى اكثر منه مجرد تعبير فنى وفى نفس الوقت فان التحديث الصناعى يحاول ان يصفى الجوانب التقليدية فيبدو انه يتدخل فى تنسيق الاجزاء فالفن الحديث يجب أن يكون خالق الأعمال فى زمن محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة فى طيات النقاط التقليدية التى تكاد ان تكون قد فقدت قوتها والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسئولية الكاملة حين يجرى خلف كل ماهو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير لائق لأن التحديث لا يعنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف للوصول الى هذا الطريق هو فى الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر التطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو ان يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع فى تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع فى الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم فى الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث اكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدى الذى يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هى الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهى الخطوط التى تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقاً لهذه القواعد فان الاعمال الجديدة تكون بديلا للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للاجيال التى تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هى سلسلة من التغيرات لقوالب موضوعة ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتى توضح الاحتياج للنقد الثقافى التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب ان كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على أن احدهم اساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد احد الأعمال الفنية بمثابة العدو النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتصميم الذاتى للاعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفى بوعده من جهة اعادة التشكيل ونحن نستطيع ان نكون فكرة تقريبية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى اسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة اكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصـــادر الدراســـة(*) :

(ا) كتابات تيـودور ادورنـو :

1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .

2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .

3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New york : Harper & Brothers, 1950)

4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tied emann, (London, Routledge & kegan Paul, 1984) .

5 - T, W, Adorno : « Treudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalynis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)

6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940).

7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره فى البحث ، واقتصر على ذكر اهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة مدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translaticn by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Imaqe of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(جـ) مراجـع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamen 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Eranst Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Binjamen & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجــع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمــال .

1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonnèr, LTD, 1930 .

2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .

3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .

4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .

5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .

6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .

7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .

8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by · J, C, Meredith, Oxford, 1952 .

9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجــع الدراسة باللغــة العربية :

ـ د. عبد الغفــار مكــاوى : النظرية النقــدية لمدرسة فرانكفورت ، تمهيــد وتعقيب نقــدى ، حوليــات كليــة الآداب ـ مجلس النشر العلمى ـ جامعــة الكويت ـ الحولية الثالثة عشـر ـ الرسالة الثامنــة والثمانون ١٩٩٣ .

ـ هــربرت ماركيــوز : العقــل والثــورة : هيجــل والنظرة الاجتماعية ترجمــة د. فــؤاد زكــريا ، الهيئــة المصرية العــامة للكتــاب ، القاهــرة ١٩ .

ـ لــويس منيارق ، لويس دولــو : الثقافة الفــردية وثقافة الجمهور منشــورات عــويدات : بيروت ـ باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

ـ رمــان ســلدن : النظرية الأدبيــة المعاصرة ، ترجمــة وتقديم جــابر عصــفور دار الفــكر ـ القاهــرة ١٩٩١ .

ـ بيــير زيمــا : النقــد الاجتماعى : نحــو عــلم اجتماع للنص الأدبى ترجمــة : عــايدة لطفى ، مراجعــة : د. منيــة رشــد ، د. ســيد البحــراوى ، دار الفــكر ، الطبعــة الأولى ١٩٩١ م .

ـ كــارل مانهايم : الايديولوچيا والطوبائية . ترجمــة : د. عبد الجليل الطاهــر ، مطبعة الارشــاد جامعة بغــداد ١٩٦٨ .

ـ كــارل بوبــر : بــؤس الايديولوچيا ، نقــد مبــدأ الأنمــاط فى التطور التاريخى . ترجمــة : عبد الحميد صــبره . دار الساقى ، بــيروت ١٩٩٢ .

ـ هــربرت ماركيــوز : البعــد الجمالى ، نحــد نقــد للنظرية الجمالية الماركسية ، ترجمــة چــورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بــيروت ١٩٨٢ .

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - دائرة الشئون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .

- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .

- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الأدبى ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .

- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيجل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .

- د. اميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

- ارنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .

- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .

- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .

- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيبال قبرص ، ١٩٩١ .

- روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة . ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .

- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدى ، ترجمة وجيدة اسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهـــــرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاويسى

١ ــ علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .

٢ ــ فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .

٣ ــ جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .

٤ ــ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجا ، سلسلة نصوص ٩٠ ــ القاهرة ١٩٩٣ .

ابحاث منشورة :

١ ــ الأسس الفلسفية لنظرية ادورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد العاشر ١٩٩٠ .

٢ ــ انطولوجيا الجسد والابداع الثقافى ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ــ العدد الحادى عشر ١٩٩١ .

٣ ــ مفهوم الحداثة فى الفلسفة الماركسية ــ مجلة شهادات وقضايا ــ دار عبيال ــ قبرص ١٩٩١ .

٤ ــ الابداع والحرية دراسة من منظور فلسفى ــ مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .

٥ ــ علم الجمال فى الدراسات العربية ــ مجلة القاهرة ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

ــ فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .

ــ ثقافة ما بعد الحداثة لدى ليوتارد .

ــ الجنون فى الفكر العربى « بحث » .

ــ الخطاب الثقافى للابداع ــ القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

١ ـ أيام يوسف المنسى ـ رواية ـ السيد نجم ـ سبتمبر ١٩٩٠

٢ ـ قبض الجمر ـ رواية ـ ربيع الصبروت ـ يناير ١٩٩١

٣ ـ أيام هند ـ قصص قصيرة ـ سيد الوكيل ـ أبريل ١٩٩١

٤ ـ مقامات الفقد والتحول ـ رواية ـ سعيد عبد الفتاح ـ سبتمبر ١٩٩١

٥ ـ حافة الليل ـ رواية ـ أمين ريان ـ يناير ١٩٩٢

٦ ـ هالة القمر النصفى ـ قصص قصيرة ـ مصطفى الضبع ـ
سبتمبر ١٩٩٢

٧ ـ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً :
د. رمضان بسطاويسى محمد ـ يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث الممنوع : عمليات تأويل التراث فى الأدب المصرى المعاصر

مجدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى ـ سراى القبة ـ نصوص ٩٠ .

القاهرة ـ مصر

رقــم الايــداع
٨٥١٨ / ٩٣
الترقيــم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعــــة زهــــران *
٤ ش حمام المصبغة ـ الأزهر
١٦ ش الدرديرى ـ الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤

هذه أول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ولدى أبرز أعلامها ، الذى اهتم بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذى لم يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو استكمال لدراسات الباحث لاتجاهات علم الجمال المعاصر ، وتطبيقاته وقد بداها بدراسته عن علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .